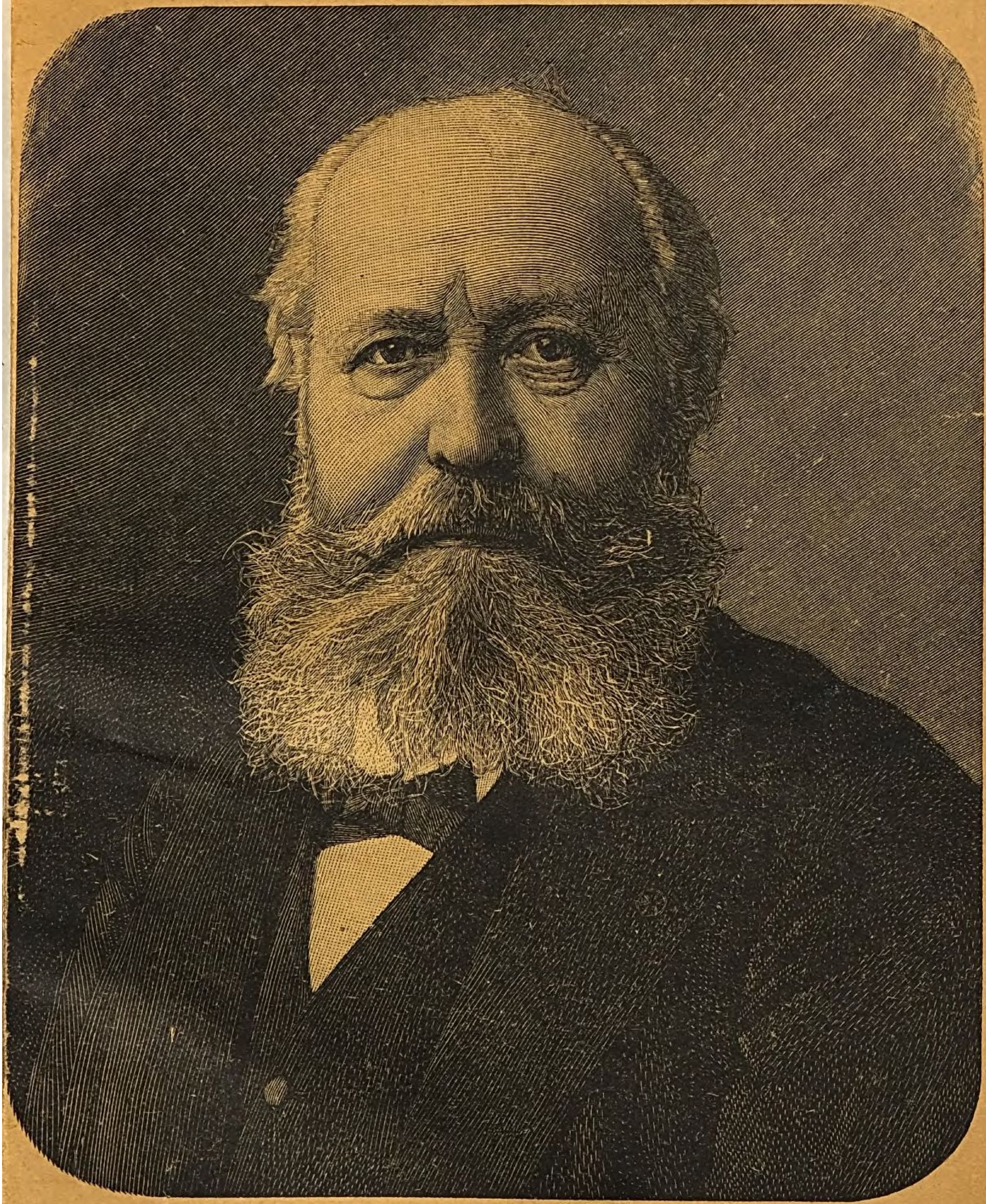
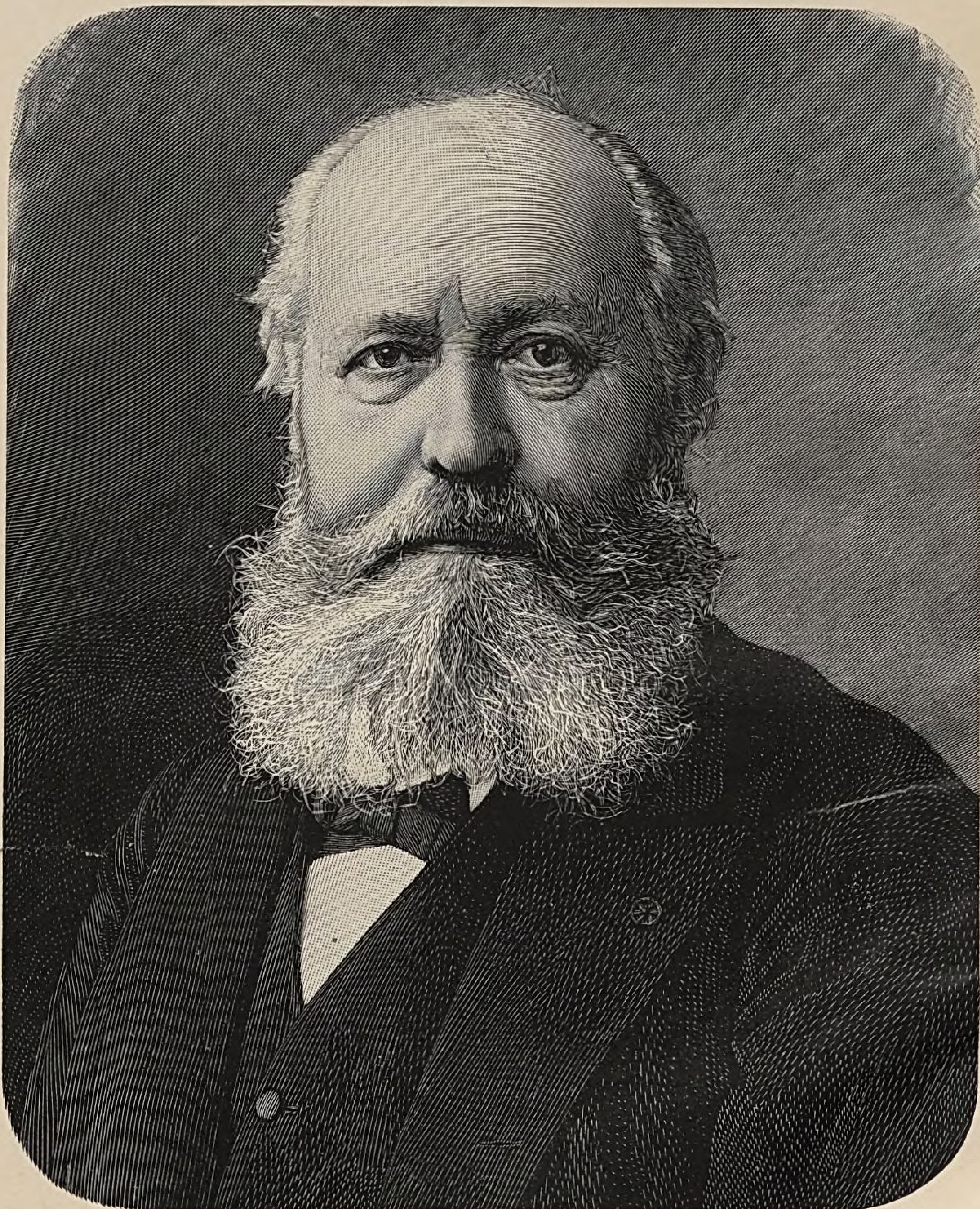
Charles Gounod.



Leipzig.

Max Hesse's Verlag.



Charles Gounod.

Musikheroen der Neuzeit. VIII.

Charles Gounod.

Ein Lebensbild

von

Paul Voß.

„Le génie, c'est l'autorité de l'evidence
par le vrai et du ravissement par le beau."
Chs. Gounod.
Analyse du Don Juan.

Leipzig.
Max Hesse's Verlag.
1895.

Vorwort.

Die Kompositionen Gounods — sowohl seine geistlichen, wie weltlichen Werke — stehen dem deutschen Denken und Fühlen nahe. In ungemein weicher Form sucht er besonders der Lyrik einen plastischen Ausdruck zu geben. Diese Methode ist für ihn zu einem eigenen Stil geworden, welchen man als Norm für derartige Schöpfungen hinstellen kann.

Mit welcher diskreten und doch üppigen Tonmalerei verziert er jene Scenen aus der Dichtung des großen Weimarschen Dichterfürsten, welche in ihrer Empfindung und Wesen uns so menschlich berühren. Aber auch in allen anderen Werken Gounods, die auf verschiedenen Bühnen Deutschlands mit Erfolg erschienen sind, finden sich Schönheiten, die man würdigen muß.

Gounod ist gewissermaßen der letzte Repräsentant des alten Prinzips der großen Oper, die dem französischen Boden entwachsen ist. Mit ihm schied eine maßgebende Persönlichkeit aus dem Tonleben.

Wir wandeln heute auf anderen Bahnen. Auch die Schüler Lutetias drängen „den Jungen“ nach. Hoch gehen die Wellen, und die brandende Strömung schlägt mit elementarem Geräusch die Küste, doch leider wird nur selten eine wertvolle Perle an das klippenreiche Ufer geworfen.

Ist es daher nicht interessant, den letzten der Epigonen zu betrachten?

Bisher waren nur hier und da einige Bemerkungen über Gounod und seine Werke zu finden gewesen; an Genauigkeit und Richtigkeit fehlte so gut wie alles. Eine lückenlose Biographie in deutscher Sprache ist überhaupt nicht vorhanden. In dem vorliegenden Werkchen bin ich bestrebt, eine solche zu bieten. An der Hand des reichen Materials suchte ich ein Charakterbild von Gounod zu entrollen. Die Episode in England — sie war für den Komponisten trotz des englischen Nebels ein Aufenthalt in Armidas Zaubergärten — habe ich ausführlich behandelt. Ihr Abschluß zeigt, wenn auch spät, eine Thatkraft und Handeln, welches man sonst bei Gounod nicht vermutet hätte; um so mehr aber sprechen diese Faktoren für ihn und zeigen ihn uns als ganzen Mann.

Möge dieses Büchlein eine günstige Aufnahme finden! Dem Forscher und Fachmann diene es als Nachschlagewerk, dem Musikfreunde bringe es eine nützliche und belehrende Unterhaltung.

Berlin, im Mai 1895.

Paul Voß.

Jugendzeit, erste Studien, Aufenthalt in Rom.

Bei dem berechtigten Interesse, welches die musikalische Welt den Vertretern der französischen Nation auf diesem Kunstgebiete entgegenbringt, darf ein Name nicht vergessen werden. Er schließt sich einer langen Reihe von Größen an, die unablässig mit hervorragendem Talent bemüht waren, dem Vaterland zur Verherrlichung zu dienen, und auch über die Heimat hinaus die allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen. Er schließt an, sagten wir, hoffentlich wird es nicht heißen: er schließt ab, zu welcher Bemerkung die schon längere Zeit in Frankreich hervorherrschende Stille in Oper- und Kirchenkompositionen gerechte Veranlassung giebt.

Ihre Zeit prägt sich in den Schöpfungen großer Geister aus, und der Gestaltungskraft gelingt es, auch ihren Werken den Zug der Zeit als Charakteristikum beizumischen. Reflexion ist hier ein Hebel, der jedem Genie mit auf die Welt gegeben ist, und von ihm unbewußt gebraucht werden muß. Der natürlichen Gabe ist es selbst überlassen, sich weiter zu bilden. Fehlt ihr die Anregung von außen, so hält sie innere Einkehr und Überschau bei sich selbst. Aus dem Geist wird das Werdende geschaffen.

Stellt sich dem Komponisten ein freundliches Geschick zur Seite, das ihm lächelnd den Weg weist, so giebt es für ihn keine Beschwerden. Was sonst eine Arbeit wäre, ist eine freudige Erquickung. Die Seele kann sich durch den Ausdruck ihres Gefühlslebens erleichtern. Und welche Kunst wäre hierzu besser angethan, als die der heiligen Cecilie? Man nennt sie „die göttliche Kunst“ und mit Recht, das Größte, das Höchste, was dem menschlichen Geist vorschwebt, versteht nur die Musik als Ausdrucksmittel in Tönen zu offenbaren.

Bei dieser Offenbarung kommt es auf den individuellen Standpunkt des betreffenden Komponisten an. Verschieden sind die Gedanken, verschieden deren Wiedergabe.

Bei dem Lebensbilde von Gounod, welches wir in nachfolgenden Zeilen zu entrollen versuchen, sind hervorstechende Eigenschaften, die uns diesen Komponisten so lieb gemacht haben, zu betrachten. Kein Sturm, keine Leidenschaft durchbraust sein Gemüt, nicht will er mit umstürzenden Händen an den Bau der alten Zeiten rütteln, kein Neuerer ist er trotz des Dranges der Zeit und der Mode auf dem Gebiete seiner Arbeit. In ruhiger formvollendeter Schönheit läßt er seine Gedanken auf uns einwirken. Die Romantik eines Weber — freilich in schwächerem Grade — der Glanz eines Mendelssohn, die melodische Gestaltungskraft von Franz Schubert, der grübelnde Hang von Robert Schumann, dies alles sind so echte deutsche Eigenschaften, die uns den französischen Komponisten näher rücken. Die innersten Saiten unserer Gefühle läßt er erklingen, und wir lauschen seinem Spiel gern. Dem Idealen hängt er nach, dem Begriff der Liebe sucht er musikalisch eine feste Form zu geben. Bei ihm tritt als ausgeprägtester Zug seiner Individualität ein üppig sinnlich ideales Wesen hervor.

Seiner Art des Komponierens ist er allezeit treu geblieben. Wenngleich sich auch im Laufe der Jahre eine neue Richtung bemerkbar machte, die mit ihrem Drang die Jünger der Kunst stürmisch fortriß, und sich auch hier und da in seinen Partituren zeigte, so ist dies doch nur stets als ein schwacher Versuch zu betrachten. Ernstlich war es ihm mit der Neuerung nie gewesen, seinem Fühlen, das sich dagegen sträubte, konnte er nicht untreu werden.

Teils fehlte ihm hierzu jene Kraft, welche erforderlich ist, das rein dramatische nach den modernen Formen zu durchleben, teils liebte er die Kantilene viel zu sehr, um sich von ihr lossagen zu können. Sie war der rote Faden, der ihn nie verlassen durfte. Umsponnen hat er ihn freilich oft mit den dichten Ranken einer üppigen Phantasie, verloren niemals.

Er war ein Lyriker vom reinsten Wasser, diese Laute waren ihm geläufig, eine doppelzüngige Sprache kannte er nicht. Stets bemühte er sich im Hinblick auf die großen Vorbilder, auf die Tonheroen aller Zeiten das Beste zu geben. Mannigfaches hat er auf dem Gebiete der Lieder, Kirchen- und weltlichen Musik geschaffen.

Musik speciell war ihm die Vermittelung des geistigen Lebens zum sinnlichen.

Wir wollen im folgenden die einzelnen Episoden seiner Laufbahn betrachten, um uns aus diesen ein Bild des Mannes, seines Charakters und seiner Musik herzustellen.

Der Name „Gounod" wird bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris mit Auszeichnung erwähnt. Den männlichen Trägern desselben hatte eine gütige Fee das kostbare Geschenk „Genie" mit auf den Lebensweg gegeben, welches auch, auf fruchtbaren Boden fallend, sich kräftig entwickelte und die schönsten Früchte an Ruhm und Ehren zeitigte.

Wie es damals herrschende Sitte war, wurden in den Gallerien des Louvre, oder auch in den vielen kleinen königlichen Schlössern, Künstler aller Art im Dienste der Majestäten gehalten. Es war dies gewissermaßen ein Zug von Leibeigenschaft, dem selbstverständlich jene Härte, welche wir diesem Worte sonst beilegen, fehlte. Nur die künstlerische Zugehörigkeit trat in den Vordergrund. In den Registern des National-Archivs finden wir unter dem 25. November 1730 Antoine Gounod als Schwertfeger verzeichnet. Dies bedeutet die rühmliche Eintragung eines Patents, resp. könnte man es nach unseren heutigen Begriffen als Ernennung zum Hoflieferanten betrachten. Unter dem 10. Juli 1751 gingen Amt und Würden von Antoine Gounod auf seinen Sohn Nicolas François über, welcher mit besonderer Kunst und feinem Geschmack die herrlichsten Waffengebilde für den Hofstaat geschaffen hat. Der Umgang mit den vielen Künstlern, welche neben der Kunst auch die mannigfaltigsten Gewerbe in ihren Idealen vereinigten, war in jeder Weise fördernd. So kam es denn, daß des Waffenschmieds Söhnchen in dieser künstlerischen Gemeinde ein- und ausgehend, bald besonderen Gefallen an der Malerei fand. Sein Vater war dieser Neigung nicht abhold und brachte den jungen François Louis zu dem berühmten Lépicié in die Lehre.

Sein Genosse in der Kunst war hier der später berühmt gewordene Charles Vernet (14/8. 1758 bis 27/11. 1836), der sich so bedeutend in der komischen Genre-Malerei ausgezeichnet hat. Auch François Louis Gounod machte seinem Lehrmeister alle Ehre, und erhielt im Jahre 1783 den zweiten Römerpreis. Noch heute geben zwei Bilder von seinem Talente Zeugnis: eine Studie in der Schule der Beaux-arts zu Paris, und ein Gemälde im Museum zu Nantes. Erst in späten Jahren ging er eine Ehe ein, und aus dieser entsproß ihm am

17. Juni 1818 Charles François Gounod. Nicht lange sollte er unter väterlicher Obhut bleiben, sie wurde ihm im Jahre 1823 durch den Tod entrissen. Soviel bekannt geworden, hatte Gounod noch einen älteren Bruder, welcher beim Tode des Vaters 15 Jahre alt war. Über dessen Leben verlautet nichts und über seine Schicksale hat sich der Schleier der Zeit gebreitet.

Es traten jetzt harte Stunden an die Familie heran. Der materielle Vorteil, den der Vater erzielt hatte, war nicht von Bedeutung. Die Kunst konnte sich zu jener Zeit noch nicht in dem vollen Glanze einer gesicherten Existenz sonnen, sie lebte mehr in sich selbst hinein und betonte die ideale Seite. Zum Glück war die Mutter Charles' sehr musikalisch, so daß es ihr recht bald gelang, einen immer größer werdenden Kreis von Schülern und Schülerinnen um sich zu sammeln.

Sie war eine gute Klavier-Lehrerin und die erzielten Erfolge verschafften ihr einen angemessenen Ruf. Sie gab ihrem Liebling Charles die ersten Unterweisungen in der Musik und legte den Grund zu seiner künftigen Größe. Ihr Söhnchen hatte von ihr nicht allein den Drang zur Musik, sondern auch die Fähigkeiten, schnell zu begreifen, ererbt. So kam es denn, daß der siebenjährige Knabe allen Freunden des Hauses wegen seiner musikalischen Begabung auffiel. Mag er auch nicht nach Art der musikalischen Wunderkinder à la fin de siècle gewesen sein, welche bereits vollendete Künstler auf ihrem Instrumente sind, bevor sie einen Ton lallen können, so steht doch fest, daß Charles seinem guten Lehrer Poirson auf dem Colleg St. Louis alle Ehre machte. Freilich fehlten auch die Schattenseiten nicht, wie dies ja in den Unterrichtsstunden überall der Fall zu sein pflegt.

Vielmals kritzelte Charles auf die Deckel seiner Bücher während des Unterrichts Noten, zum größten Leidwesen des alten Pädagogen. Das wurde bestraft, wie auch noch heute üblich. Doch die Sorgen wuchsen immer mehr, und es wurde in der Familie beschlossen, der Sohn müsse eine Laufbahn ergreifen, die recht bald einträgliche Verdienste brächte. Gounod sollte Notar werden! Entsetzen erfaßte ihn, und er bat inständigst seine Mutter, sie möchte davon abstehen. Die kluge Frau wollte ihrem Sohne nicht entgegentreten, — sie selbst liebte ja die Kunst zu sehr — und brachte ihn zu Reicha in den Musik-Unterricht. Sie hatte das Talent ihres Sohnes erkannt und scheute nicht

die pekuniären Opfer, welche erforderlich waren, um einen gediegenen Unterricht genießen zu können. Reicha von Geburt ein Deutscher (geb. 27/2. 1770 zu Prag, gest. 28/5. 1836 zu Paris), war bereits seit 1809 in Paris ansässig, später 1818 wurde er Professor am Konservatorium und 1835 an Boieldieus Stelle in die Akademie gewählt. Als Knabe hatte er im Kirchenchor zu Prag mitgewirkt, und war in späteren Jahren in freundschaftliche Beziehungen zu Beethoven, Haydn, Albrechtsberger und Salieri getreten, die entscheidend auf seine musikalische Richtung einwirkten. Hector Berlioz war sein bedeutendster Schüler. Nach des letzteren eigenem Ausspruch zügelte Reicha ihm die überschäumende Manier und verdoppelte ihm dadurch seine Kräfte. Reicha war von deutscher Musik im höchsten Grade eingenommen und als Theoretiker, wie einige seiner Schriften bezeugen, ganz vorzüglich. Ist es daher zu verwundern, wenn er seinem Schüler ein echtes urdeutsches Wesen, ein Sinnen und Denken im Geiste der größten Tonheroen beibrachte?

War es für einen geistig veranlagten Schüler, wie Gounod, schwer, einen solchen Lehrer zu begreifen und verstehen? Deutsche Musik begeisterte den jungen Franzosen im höchsten Grade. So in feste Bahnen gelenkt — zwei Jahre dauerte die Harmonielehre bei Reicha — war an ein Wechseln des Berufs bei Gounod nicht mehr zu denken. Die geplante juristische Karrière war längst aufgegeben, und von dem Not-ar waren nur noch die Not-en übrig geblieben.

Im Jahre 1836, Gounod war 18 Jahre alt, trat er als Schüler in das Konservatorium ein. Neben den Übungen in der lateinischen und griechischen Sprache, deren Kenntnis von großer Bedeutung für ihn später war, wurde Kontra-Punkt mit großem Bemühen studiert. Halévy (27/5. 1799 bis 17/3. 1862) war darin sein Lehrer. Derselbe erfreute sich des besten Rufes, war auch wegen seines leutseligen Umgangs gern gesehen und seinen Schülern leicht zugänglich, dieselben in jeder Weise fördernd. Elf Jahre nach seinem Eintritt ins Konservatorium, und in dem jugendlichen Alter von erst 28 Jahren wurde Halévy, ein seltener Fall, zum Professor der Musik ernannt. Später, im Jahre 1833, trat er an Fétis Stelle.

Man konnte sich den jungen strebsamen Charles in gar nicht besseren Händen denken. Später wurde Lesueur sein Lehrer in der Komposition.

Lesueur (15/2. 1760 bis 6/10. 1837) war bereits seit 1793 Angestellter des Konservatoriums, sein Ehrgeiz und eine hier und da abweichende Auffassungsweise hatten ihn im Laufe der Jahre mit den übrigen Konservatoristen oftmals in Differenzen gebracht. Dieselben kamen mit großem Eklat zum Ausbruch, als man zwei seiner Opern gegen Catels Semiramis hintenansetzte. Das war dem Brausekopf zu viel, er überwarf sich mit dem Konservatorium und konnte nun nicht anders, als seinen Abschied nehmen.

Da kam ihm eine unvorhergesehene Wendung seines Geschicks. Napoleon erwählte ihn 1804 zu seinem Hofkapellmeister und stellte ihn hiermit an die Spitze — er wurde Nachfolger von Paisiello — des gesamten Musikwesens von Paris. Jetzt konnte endlich Lesueur seine Oper „Die Barden“ aufführen lassen, welche sich des besonderen Beifalls des Monarchen erfreuten. War der Charakter Lesueurs nicht ganz nach dem Geschmack Napoleons? Sah er in ihm nicht ein Spiegelbild von sich selbst? Eine untergeordnete Rolle konnte Lesueur nie spielen. Der neue Hofkapellmeister wurde mit mißgünstigem Auge betrachtet, und als Revolutionär in der Kunst angesehen. Und doch verdanken wir ihm unendlich viel!

Wenn er sich auch gegen Beethoven sehr ablehnend verhielt, man erzählt sich, daß er sogar nur mit List zum Anhören der großen C-moll-Symphonie zu bewegen gewesen war und nachher jedes Verstehenwollen (was wohl mehr auf Rechthaberei beruhen dürfte) ablehnte, so war er doch auf dem Gebiet der Kirchen-Komposition reorganisierend, und uns Deutschen voran. Seit dem 17. Jahrhundert war fast nichts für Kirchenmusik in Frankreich geschehen. Er verstärkte den Instrumental-Part, welcher früher nur aus Kontra-Bässen und Violoncellos bestand, um die übrigen Streich-Instrumente und führte den gesamten Bläserchor ein. Den Donner der Schlachten übertrug er in die Konzerte.

Seinen Dank für die ihm widerfahrene Ehre drückte er in der überschwenglichsten Weise aus. Dies mag ihn auch zur Vergrößerung des Orchesters veranlaßt haben. Neue Mittel mußten für die Effekte ersonnen werden. Er dirigierte die großen Kirchenkonzerte in Notre-Dame. Hier konnte Gounod den Meister im vollen Glanze seines Könnens bewundern. Und von hier auch ist jener Drang zur religiösen Musik ausge-

gangen, der den jungen Musiker in späteren Jahren zu ähnlichen Schöpfungen begeistert hat.

Lesueur war der erste, welcher auf seiner musikalischen Palette die Farben zu den Tongemälden mischte. Wenn es auch nicht in so gesättigter Weise geschah, wie später bei Berlioz, so müssen wir immerhin Lesueur als den Pfadfinder der Programmmusik betrachten. Für diese musikalische Species zeigte Gounod nicht die geringste Neigung.

Es war Sitte, daß die Hofkapellmeister bei den Konzerten gleich den katholischen Geistlichen ein kleines Kollett trugen. Dies war auch bei Lesueur der Fall, und daher kam es, daß man seinen Schüler häufig den Abbé Gounod nannte.

Als Lesueur am 6. Oktober 1837 starb, beendete Gounod seine Studien in der Kompositionslehre bei Paër (1/6. 1771 bis 3/5. 1839). So hatte denn vielfacher Einfluß auf den Jüngling eingewirkt. Die drei Hauptcharaktere, die ewig in der Musik hervortreten werden, waren ihm durch seine Lehrer: Reicha für das Deutsche, Halévy und Lesueur für das Französische und Paër — der besonders in seiner ersten Zeit die Melodie bevorzugte, und erst später, durch Mozarts Werke beeinflußt, sich mehr mit der Harmonie und Instrumentierung befaßte — für das Italienische verkörpert worden. Und wie man eine Sprache nur gründlich in ihrem vollen Geist durch den Umgang mit den Fremden erlernt, so läßt sich auch das ureigenste Wesen der Musik, welches im Charakter der genannten drei Nationalitäten ihre Meister gefunden hatte, nur im Verkehr mit solchen Koryphäen erschöpfend studieren. Die vokale Musik ist ein höherer vervollkommneter Ausdruck unserer Sprache. Durch Licht und Schatten gewinnt sie Leben. Eine Zusammenstellung von Tönen zeigt uns solches, wie es nicht anders, weder durch Schrift noch Wort, wiedergegeben werden kann. Bei keiner Sache auf der Welt tritt so das Bedürfnis nach Charakter hervor. Musik ohne Charakter giebt es nicht; ein Vorzug, der noch nicht genug gewürdigt wird, und welchen die göttliche Polyhymnia nur allein genießt.

Im Jahre 1837 fühlte sich Gounod derartig musikalisch gereift, daß er als Bewerber um den „Römerpreis“ (grand prix de Rome) mit Deldevez (seit 1873 Kapellmeister der großen Oper), Placet, Chollet und Bessozzi (ausgezeichnet durch Klavierwerke) in die Schranken trat. Es war ihnen eine musikalische

Bearbeitung der lyrischen Scene „Maria Stuart und Rizzio“, Text von Léon Halévy, zur Aufgabe gestellt. Bessozzi, der letzte, ging als erster hervor, er bekam den Hauptpreis. Die beiden anderen zweiten Preise fielen an Chollet und Gounod.

Noch in demselben Jahre, am 23. November 1837, wurde ein Fragment aus dieser Scene im Athenaeum gespielt. Es war das erstemal, daß der Name Gounod mit einer Komposition in die Öffentlichkeit trat. Besonders lobend wurde ein Scherzosatz hervorgehoben.

Der erste Gedenktag an den Tod ihres verehrten Lehrers Lesueur wurde von seinen Schülern durch Aufführung einer gemeinschaftlichen Komposition festlich begangen. Ein buntscheckigeres Werk ist wohl kaum geschrieben worden. Doch muß man lediglich den Zweck der guten Sache hierbei im Auge behalten. Gounod steuerte zu dieser Messe, die in Saint-Roch aufgeführt wurde, ein Agnus dei bei.

Das folgende Jahr 1839 brachte ihm eine bedeutende Auszeichnung, und man kann es dem jungen Konservatoristen nicht verargen, daß er sich in den schönsten Träumen wiegte. Wieder war es der „Römerpreis“ und wieder eine lyrische Scene — Kantate — „Fernand“, Text vom Grafen Pastoret, die dem jungen Musiker winkten. Lyrische Ergüsse waren so ganz nach seinem Sinne. Früher wurden solche Vorwürfe für eine oder zwei Stimmen gesetzt, jetzt trat Gounod mit drei Stimmen bei seiner Arbeit ein. Der kritische Areopag war ihm gut gesonnen, von 27 Stimmen fielen ihm 25 zu, und so konnte er sich im Glanze des wohlverdienten ersten Römerpreises sonnen.

Während dieser Zeit griff in sein Leben eine Episode ein, die, wenn nicht andere Faktoren aus dem Innersten auf ihn bestimmend eingewirkt hätten, leicht für seine ganze fernere Richtung hätte gefährlich werden können.

Der frühere, aus Dijon gebürtige Advokat P. Lacordaire war während der Fastenzeit des Jahres 1838 in der Kirche Notre-Dame zu Paris aufgetreten, und hatte durch die hinreißende Glut seiner Predigten, die wohl nicht streng nach den Satzungen der katholischen Kirche gewesen sein mochten, Aufsehen erregt. Die Geistlichkeit war hierüber jedoch nicht erbaut, sie nahm Anstoß an dergleichen und entfernte in geräuschlosester Weise den Schwärmer aus Frankreich.

Inzwischen war Gounod zur Vollendung seiner Studien

nach Rom gegangen und hatte sich in der Villa Medicis einlogiert. Es war dies eine Bedingung, die an die Erwerbung des „grand prix de Rome“ geknüpft war. Ein zweijähriger Aufenthalt in Italien, dem Konservatorium des lieben Gottes, wurde den Laureaten zudiktiert. Gounod traf wieder mit Lacordaire zusammen, der sich in den Bund der Brüder vom Kloster Minerva hatte aufnehmen lassen. Der gegenseitige Verkehr mußte auf Gounod derartig eingewirkt haben, daß er beschloß, aus der Akademie auszutreten und sich in das Seminar von Rom aufnehmen zu lassen, um dort ganz den kirchlichen Studien obzuliegen. Eine ganze Schar junger Römer hatte Lacordaire um sich gesammelt. Gounod führte von nun an ein Doppelleben; bald arbeitete er musikalisch weltlich, bald musikalisch kirchlich.

Wie dem auch war, und wie er sich von der Inspiration leiten ließ, die Erforschungen der guten alten Meister waren doch seine Hauptbeschäftigungen.

Besonders wurden Palestrina (Giovanni Pierluigi geb. 1514 [nach neuesten Forschungen], gest. 2/2. 1594) und Bach studiert.

Gaben sie ihm nicht auch, besonders ersterer, auf dem Gebiete der Kirchenmusik einen reichen Schatz, an den er seinen Stil in edelster Weise bilden konnte?

Am 1. Mai 1841 wurde zu Rom eine dreistimmige Messe von Gounod aufgeführt, deren Manuskript in Paris niedergelegt ist.

Aber nicht allein kirchliche Kompositionen entstanden, nein auch kleinere Lieder, wie: Le soir, le vallon, Jésus de Nazareth, le printemps, die von jenem gefälligen, bestrickenden Zauber sind, daß sie uns immer wieder erfreuen, und durch allzu häufige Wiederholungen doch niemals banal werden.

Während seines Aufenthalts in Rom — der Direktor der Akademie war damals Ingres, ein guter Maler und Violinspieler — lernte er auch Fanny Hensel, die geniale Schwester von Felix Mendelssohn-Bartholdy, kennen. Sie hatte sich am 3. Oktober 1829 mit dem Maler Hensel vermählt, und das junge Ehepaar befand sich auf einer Kunstreise durch Italien. In der Villa Medicis, wo auch Gounod wohnte, hatte es Quartier genommen. Der Verkehr unter Künstlern gestaltete sich äußerst angenehm; die drei Freunde Gounod, Bousquet, ein

junger Musiker, und Dugasseau, ein Maler, der jedoch mehr Talent zur Liebenswürdigkeit als zur Kunst besaß — er wurde später Direktor des Museums von Le Mans — bildeten ein fröhliches Kleeblatt.

Zu den deutschen Künstlern Elsasser, Magnus und Kaselowsky hatte sich auch noch Charlotte Thygeson, eine Verwandte Thorwaldsens, die eine fertige Klavierspielerin war, gesellt. Die drei Franzosen hatten bald von der geistreichen Fanny, dem Kantor mit den dicken Augenbrauen, wie sie später scherzhaft ihr Bruder Felix nannte, ihre Spitznamen fort.

Bousquet, welcher stark zur französischen Klassicität neigte, war das Caprice en la, Dugasseau, Caprice en ci bemoll und Gounod, Caprice en mi. Nebenbei sei noch bemerkt, das letzterer ein Scherzo geschrieben hatte, welches nach dem offenen Ausspruch von Fanny herzlich schlecht war.

Fanny Mendelssohn bildete den Mittelpunkt der Versammlungen, um sie scharte sich ein künstlerischer Hofstaat. Mit feiner Empfindung wußte sie die Werke von Beethoven und ihrem Bruder zu interpretieren, ja auch selbst als Komponistin war sie thätig und entzückte besonders Gounod durch ihr venetianisches Lied. Die beiden Monate April und Mai des Jahres 1840 vergingen eilend unter den schnellen Pulsschlägen des schönsten Kunstlebens. Immer und immer waren es die deutschen Meister, welche Gounod zu den extravagantesten Ausdrücken hinrissen. Das Bachsche Konzert, das A-moll-Kapriccio von Mendelssohn — dem Hannoveraner Klingemann, Dichter des Liederspiels „Die Heimkehr" gewidmet — machten ihn schier närrisch vor Begeisterung. Deutsche Musik fiel ihm wie eine Bombe ins Haus. Als ihm eines Tages Fanny den Fidelio vorspielte, wurde er von Enthusiasmus derart nervös erregt, daß er von seinen Freunden zu Bett gebracht werden mußte.

Das gemeinschaftliche Leben ging in den verschiedensten Formen vorüber. Nicht allein lag man der Kunst ob, man machte auch zusammen Ausflüge in die Umgegend, um das Vorbild der Kunst, die herrliche Natur nicht zu vergessen. In der Villa Wolchonsky wurde manche Flasche Orvieto ausgestochen. Gounod war immer der Fröhlichste dabei, pflückte Blumen und Früchte und ließ die Umgebung unmittelbar auf sich einwirken. So bildete sich sein Wesen nach dem Schönen, Herrlichen, sein Geist nach den strengsten Gesetzen der Kunst.

Und ein solcher Charakter hätte es über sich gewinnen sollen, der Welt zu entsagen? Mancher Scherz wurde von den Akademikern im tollen Übermut in Scene gesetzt. Einer von diesen Späßen finde hier seine Stelle. Die Fenster des im Parterre gelegenen schmalen Arbeitszimmers von Gounod gingen nach einem Garten. Oft hörte er es aus demselben rufen, und man machte ihn aufmerksam, daß seiner eine holde Signora warte. Wohl schaute er nach dem weiblichen Wesen aus, welches in langer Robe, und mit spitzenverhülltem Kopfe unter den Cypressen und blühenden Sträuchern in lauer Frühlingsnacht schattengleich hin- und herschlüpfte, wohl öffnete er die Thür — — — aber doch gewann er es über sich, diesen verkleideten Römerpreis nicht zu erkämpfen. Ein junger, kostümierter Kollege war es, der zu solchen Schwänken die imitierte Circe spielen mußte, deren Lockungen aber Gounod widerstehen konnte.

Der Tag der Abreise von Hensels nahte mehr und mehr, immer schwerer wurde es dem jungen Phantasten, sich von dieser Kunstgeselligkeit zu trennen. Vielleicht verehrte er neben der Kunst auch die Künstlerin Fanny. Vor der Abschiedsstunde bat er, in seiner „entsetzlichen Lebhaftigkeit“, auf Knieen, sie möchte ihm das Adagio aus der F-moll-Sonate von Beethoven noch einmal vorspielen.

Im Jahre 1843 treffen wir Gounod in Deutschland. In Leipzig fand eine Begegnung mit Mendelssohn statt. Er hatte ihn schon früher in Paris kennen gelernt, wo derselbe im Konservatorium das C-moll-Konzert von Beethoven vortrug. Je zurückhaltender sich Gounod ihm gegenüber damals wegen seiner trocknen und kalten Wiedergabe verhielt, desto begeisterter begrüßte er jetzt den Komponisten, der ihn durch seine zart poetischen Melodien bezauberte. Leider währte der Aufenthalt in Leipzig nur 4 Tage, aber sie wurden völlig im Dienste der Muse ausgenutzt. Dachte er nicht vielleicht Fanny wieder zu finden? Dieser Wunsch wurde ihm auch erfüllt. In den letzten Tagen des April 1843 kam Gounod nach Berlin, wo er in dem gastlichen Hause von Mendelssohn, Leipziger Straße 3, herzlichste Aufnahme fand. Viel von dem damaligen Berliner Kunstleben hat Gounod nicht genossen, weil er nur den Intimen der Familie Mendelssohns lebte. Sein Aufenthalt währte kurze Zeit, er dauerte bis zum 15. Mai 1843. Und doch hat Fanny, das Kind mit den Bachschen Fugenfingern, wie sie ihr Vater

Abraham nannte, sich in dieser knappen Zeit ein richtiges Urteil über den Franzosen gebildet. Sie findet ihn überaus begabt, von leichter musikalischer Auffassung, Schärfe und Richtigkeit des Urteils, verbunden mit dem feinsten und weichsten Gefühl. Gounod trug sich mit der Absicht, ein Oratorium „Judith" zur Komposition zu wählen.

Am 2. November 1843 wurde von ihm in der Karlskirche zu Wien ein Requiem aufgeführt. Wien war überhaupt für ihn der gesundene Boden, um Forschungen nach den alten Meistern anzustellen. Bei der alten, berühmten Verlagshandlung von Domenico Artaria (gegründet 1769), nahm er Einsicht in die Originale von Mozart und Beethoven. Mit heiliger Begeisterung folgte er ihren musikalischen Gedanken. Auf alles achtete er, nichts entging seinem forschenden Blick. So sprach er später über die Aufzeichnungen, die sich Beethoven zu seiner fünften Symphonie C-moll, Op. 67, gemacht hatte. Fünf bis sechs Seiten waren bereits von Beethoven geschrieben, aber sie wurden durchstrichen. Dem Titanen gefiel es nicht, er hatte noch nicht die richtige Stimmung gefunden. Als er aber im Geiste mit dem Wesen seiner Schöpfung vertraut war, schrieb er mit desto kräftigeren Zügen die Anfangstakte, in denen er den vollen menschlichen Jammer „so klopft das Schicksal an die Pfordte" ausdrücken wollte.

Wie manch anderer Komponist wäre mit den Gedanken, die unserem großen Beethoven nicht gefielen, und die von ihm verworfen wurden — die Brosamlein, die von des Herrn Tische fielen — zufrieden gewesen?

Gounod kehrte nach Paris zurück. Viel hatte er während dieser drei Jahre im Auslande gelernt. Als theoretisch gebildeter Musiker hatte er das Konservatorium verlassen, als praktisch und vielseitig gebildeter Künstler kam er heim.

Erstlingsopern: Sappho, Odysseus, Blutige Nonne.

Vor allem galt es nun, sich eine Stellung zu schaffen. Vorläufig war er fast unbekannt. Man wußte nicht einmal richtig seinen Namen, denn bald wurde er Gounauld, bald Gounot oder Gouneau geschrieben. Er ging mit seinen Kompositionen, die er in Italien geschaffen, Le soir, le vallon, Jésus de Nazareth, le printemps, zu verschiedenen Verlegern.

Aber nirgends hatte er Glück. Selbst seine schöne Stimme, er besaß einen leicht ansprechenden, gefälligen Tenor, mit welcher er seine Lieder vortrug, um sie so in vollerer Wirkung zu zeigen, vermochte nicht die Verleger zur Annahme zu bewegen. Sie waren von der neuen Art wohl überrascht, kannten aber zu gut den unbestimmten Geschmack ihres Publikums, um ein pekuniäres Risiko einzugehen. Wie ändern sich die Zeiten! Heutzutage würde mancher Verleger, wenn ihm etwas in neuer Form geboten würde, — sofern dies überhaupt noch möglich ist — mit Begier zugreifen, für die nötige Reklame sorgen und den Profit einstreichen.

Da Gounod von der Welt so verlassen war, wandte er sich wiederum der Kirche zu. Der Priester der Missions etrangères bot ihm die Stelle eines Organisten in der kleinen Filial-Kapelle der Rue du Bac mit einem jährlichen Gehalt von 1000 Franken an. Freudig griff Gounod zu, teils war er vor der Sorge einer Existenz geschützt, teils fühlte er sich als Abhängiger von dem Seminar seinen religiösen Leidenschaften wieder näher gerückt. Die Zeit verging ihm in angenehmer Arbeit. Abwechselnd war er als Dirigent, Organist und Sänger thätig. Der Dienst war nicht allzu anstrengend, so daß dem eifrigen Künstler noch manche freie Stunde zu seiner Weiterbildung blieb.

Er machte sich stets mit allen neuen Ergebnissen auf dem

musikalischen Gebiete vertraut. Den Werken von Berlioz (11/12. 1803 bis 8/3. 1869), seinem persönlichen Freunde, dessen anheimelndes Wesen er lieb gewonnen hatte, sowie den genialen Schöpfungen von Robert Schumann widmete er seine Aufmerksamkeit. Das klösterlich Abgeschiedene gab ihm so recht Gelegenheit, sich mit vollem Ernste, der durch nichts abgelenkt wurde, in jene hehren Gebilde der Kunst hineinzuarbeiten, die stets als Muster hingestellt werden. Hauptsächlich aber fesselte ihn deutscher Sang. Deutschland war und blieb ihm auch stets die Schatzkammer, deren Reichtümer er mit kundigem Auge gern betrachtete.

Während solcher fünf Jahre hatte er den Abbé Gay als leitenden Führer und Freund zur Seite gehabt. Mit ihm befleißigte er sich auch theologischer Studien und las die Kirchenväter, wie Leon und Bernard. In seinem Äußern entsprach er auch den Vorschriften der Anstalt, indem er die lange Kleidung trug. Er präparierte sich eifrig für eine kirchliche Stellung; die Kenntnisse dazu hatte er sich völlig angeeignet, aber die priesterlichen Weihen empfing er nie. Obgleich einige französische Journale seiner Zeit die allgemeine Sensationsnachricht brachten, er sei in den Orden eingetreten, beruht dies auf einem Druckfehler, da nach den besten Quellen jetzt festgestellt, daß dem nicht so ist.*)

Im Jahre 1846 gab der Verleger Richault (10/5. 1780 bis 20/2. 1866), derselbe, der zuerst Mozarts Konzerte und Beethovens Symphonien in Partiturausgabe brachte, eine Serie Gounodscher Chöre heraus. Auf dem Titelblatt war ein Bild des Komponisten zu sehen. Er trug die Soutane mit Kragen, war völlig bartlos, sein Haar geschoren, der Kopf zeigte die bekannte Tonsur.

Aber alles dies waren nur äußerliche Zeichen. Sein innerer Trieb war und blieb die Musik; wurde er ihr auch hier und da untreu, vergessen hatte er sie nie, er gebrauchte sie dann als Mittel zum Zweck und kehrte immer wieder mit um so vollerer Begeisterung in ihre Arme zurück.

Es wäre nicht abzusehen gewesen, wie sich Gounods Laufbahn bei seiner inneren Unbestimmtheit gestaltet hätte, wenn nicht eine ebenso in den schönen Künsten, wie in dem Gesange

---

*) Statt: „Gounod veut entrer dans les ordres“, war in den Zeitungen verdruckt: „Gounod vient d'entrer dans les ordres“.

bewanderte Frau, Mme. Pauline Viardot Garcia, geb. 18/7. 1821 — die Schwester der berühmten Malibran — entscheidend in sein abgeschlossenes Leben eingegriffen hätte. Aus seiner Art des Musikschaffens versprach sie sich für die Bühne einen großen Erfolg. Und wenn auch bei Gounod Zweifel auftauchten, so ließ er sich dennoch mit der Zeit überzeugen, und als die Viardot ihm eines Tages unter Anspielung auf die Palestrinasche „missa papae Marcelli“ (zur Erinnerung an den Papst Marcellus II. 1555) pathetisch sagte „Tu Marcellus eris“ weigerte er sich nicht länger.

Der genaue Kenner von Gounod dürfte, zumal dieser Hinweis auf die Palestrinasche Messe, eher die Ermutigung zu einer kirchlichen Komposition, als zu einer Oper sein könnte, den Grund auf einem anderen Gebiete suchen. Wir haben in Rom das Interesse des Kunstjüngers zu Fanny Hensel gesehen. Jetzt befand er sich wieder in einer ähnlichen Lage. Nicht allein die Kunst mit allen ihren Reizen mochte ihn dazu drängen, sondern auch das Weib, welches er in Mme. Viardot Garcia verehrte. Seine Phantasie wollte diese Frau als Darstellerin seiner Gedanken auf der Bühne wissen. Indessen war es nötig, noch ein wenig die Öffentlichkeit auf Gounod aufmerksam zu machen. Dies geschah durch Louis Viardot, den Mann der Garcia, früher Direktor des Théâtre italien, welcher damals als angesehener französischer Kritiker sich eines guten Rufes erfreute und auf dessen Hinweise man etwas geben konnte. Auf seine Veranlassung wurden am 15. Januar 1851 durch Hullah (27/6. 1812 bis 21/2. 1884) zu London in St. Martin Hall (1850 eingeweiht, 1860 abgebrannt) vier größere Kompositionen von Gounod aufgeführt. Dieselben waren:

1. Libera me, Finale aus einem Requiem.
2. Sanctus, Fragment aus einer Messe.
3. Pierre l'Ermite, dramatische Scene für Baß mit Chor.

Das vierte Stück war ohne Orchesterbegleitung.

Die Zeitungen sprachen sich alle günstig über das Gebotene aus und berichteten auch in solchem Sinne nach Paris. Gounod wohnte diesem Konzerte persönlich bei. Inzwischen rüstete man sich nun eifrig zur Aufführung seiner ersten Oper „Sappho“ in Paris. Kein Geringerer als Emile Augier, der seit 1858 Mitglied der Akademie und Nachfolger von Boileau war, hatte in schönen Versen den Text geschrieben, das einzige Libretto, welches von ihm verfaßt worden.

Bemerkenswert ist, daß Gounods erster Lehrer in der Musik, Reicha, auch eine Oper Sappho (1822) geschrieben hatte (sie wurde sechsmal gegeben), d. h. nur mit dem Unterschied, daß Reicha hiermit überhaupt von der Kunst Abschied nahm, während seinem Schüler sich erst die Vorhöfe zu derselben öffneten. Der genannte Stoff war übrigens schon mehrfach verarbeitet worden. Es existiert eine Sappho von der Gräfin Salm, Musik von Jean Paul Martini (eigentlich Schwarzendorf 1/9. 1741 bis 10/2. 1816), mehr als hundertmal 1794 im Theater Louvois gespielt, ferner die bereits erwähnte von Reicha, aufgeführt im Saal Le Peletier, und drittens, und dies mag die berühmteste Oper sein, von dem fruchtbaren Pacini (17/2. 1796 bis 6/12. 1867, die 1842 im Théâtre italien gegeben wurde. Auch von dem Holländer Jean Bernard van Bree (29/1. 1801 bis 14/2. 1857) haben wir eine Sappho 1834. Schließlich sei auch noch eine symphonische Dichtung „Sappho“ mit Soli und Chören von Louis Lacombe (26/11. 1818 bis 30/9. 1884) genannt, die am 10. Juni 1878 während der Weltausstellung mit Beifall im Trocadero-Saal aufgeführt, preisgekrönt wurde nnd heute noch gern in den Konzerten gehört wird.

Die antike Sappho-Anekdote ist bei Gounod mit einem politischen Zusatz ausgestattet. Gegen den Tyrannen Pittacus zu Mytilene auf Lesbos haben sich drei Jünglinge verschworen, Alcée, Pythéas und Phaon. Sie sind seiner Herrschaft überdrüssig und beschäftigen sich mit revolutionären Gedanken. Sappho, die griechische Dichterin, ist in tiefer Liebe für Phaon entbrannt. Dieser wird auch von Glycère, einer Lesbierin, geliebt. Sein Freund in der Verschwörung, aber sein Feind in der Liebe, Pythéas, liebt glühend jene Glycère. Diese bildet den Gegensatz zu der reinen und keuschen Liebe der Sappho. Zwischen diesen vier Personen wogten nun die Stürme der Liebe hin und her. Pythéas bringt es nun dahin, daß sich Glycère ihm zuliebe von Phaon lossagt und Sappho verdächtigt, daß durch ihre Schuld die Verschwörung entdeckt sei. Während die Verräter und mit ihnen Glycère fliehen, stürzt sich Sappho vom leukadischen Felsen in das Meer. Es war nicht gerade geschickt ersonnen, eine Verschwörung anzuzetteln, die mit einem Selbstmord einer völlig unbeteiligten Person einen einzigen dramatischen Punkt bilden soll. Grillparzer hat den Stoff (Sappho, April 1818) zu einem ergreifenden Seelengemälde

herausgearbeitet, welches uns den Zwiespalt zwischen Dichtung und Leben zeigt. Gounod ging musikalisch auf diese Punkte nicht ein. Griechische, überhaupt antike Stoffe für die Bühne zu verwerten, lag in der damaligen Zeit. Bei der Klassicität des Vorwurfes haben ihm unzweifelhaft Glucks Orpheus und Alceste vorgeschwebt. Ja, sogar die Einleitung zu „Sappho" trägt den Marsch aus Alceste als antike Physiognomie. In den ersten Akt war die Ode „Hier auf dem einsamen Turm" aus seinem früheren, von uns bereits erwähnten Liede: „Le soir", „Die Nacht bringt Schweigen" aufgenommen worden.

Eine Arie, welche er auf besonderen Wunsch der Viardot geschrieben, entsprach nicht den gehegten Erwartungen; dagegen wirkte das Finale des ersten Aktes zündend, so daß es wiederholt werden mußte. Der zweite Akt ging bedeutungslos mit der lang gesponnenen Kantilene der Sappho vorbei. Im dritten Akt, welcher nur aus vier Scenen besteht, entfalteten sich Gounods Kräfte in vollster Schönheit. Wie eine herrliche Kantate wirkte er auf die Zuhörer ein. Das kleine einfache Lied des Priesters ist ein wahrhaft musikalisches Juwel. Die erste Aufführung fand am 16. April 1851 statt. Die Vertreter der Hauptrollen waren Phaon Tenor Gueymard, Pythéas Baß Brémond, Glycère M^lle^ Poinsot, Sappho M^me^ Viardot, die beiden Frauenpartieen Sopran. Die Kritik sprach sich mit wenigen Ausnahmen, wie immer, günstig aus. Viele sahen in Gounods Musik nicht eine Revolution, sondern nur eine Restauration. Am kürzesten war Meister Auber in seinem Urteil. Während des Zwischenaktes stand er im Foyer, sinnend an eine Säule gelehnt, als Lacombe zu ihm trat, und ihn um seine Meinung befragte. „Da fehlen Arien" war die kurze Antwort des französischen Nestor.

Gauthier beklagte sich, es sei schade, daß Gounod nicht eine Balletscene geschrieben hätte, da alle heiligen Handlungen der Griechen durch Tanz gefeiert würden. Augenblicklich konnte dieser Fehler nicht geändert werden, aber man half sich dadurch, daß dem Stücke ein Divertissement „Paquita" von Deldevez oder „La Vivandière" von Pugni (1805 bis 26/1. 1870) zugefügt wurde.

Später wurde Sappho zu zwei Akten zusammengezogen, und in dieser Form am 26. Juli 1858 gegeben. Désirée Artôt, 19 Jahre alt, sang die Titelrolle. Der Komponist hat besonders für sie die Partie gekürzt und umgeschrieben. Der Oper folgte ein Ballet. Also Gounod als lever du rideau!

Am 2. April 1884 begegnen wir Sappho wieder, und zwar in vieraktiger Form. Neu hinzu komponiert waren ein Duett zwischen Phaon und Sappho, ein bacchisches Lied, welches besondere virtuose Effekte enthielt, ein Quartett und ein großes Ballet als zweites Finale, wo M^lle Subra, der Stern der Pariser Oper, als Terpsichore glänzte.

Gounod selbst war ehrlich genug, sich nach der ersten Aufführung nicht allzu große Erfolge zu versprechen. An seinen Kunstgenossen Berlioz sandte er zur eingehenderen Prüfung einige Nummern aus der Oper mit den Worten: „meinem Freunde Berlioz Trümmer aus dem Schiffbruch am leukadischen Felsen". Leider besaß Gounod nicht jenen zauberhaften Ariadnefaden, der ihn aus dem Labyrinth der unglücklichen seriösen klassischen Sagen hätte zurückführen können. Im Gegenteil, er kam bei seinem nächsten Werke noch tiefer in die Irrgänge hinein. Diesmal wurde der Schauplatz nach den jonischen Inseln, und zwar nach Ithaka verlegt, wo der göttliche Dulder Odysseus in einer fünfaktigen Tragödie von Ponsard noch einmal, aber nicht allzu lange, die Schicksalsmächte über sich walten lassen mußte. Das Stück wurde für das Théâtre français, dem vornehmsten Musentempel, geschrieben. Der damalige Direktor Arsène Houssaye hat die Erfolge, welche das Odéon in den Werken „Saul" von Fétis und „Antigone" von Mendelssohn erzielt hat, pekuniär nicht verschmerzen können und führte seit 1850 im Théâtre français die Zwischenaktsmusik ein. Da nun einmal Musik im Hause war, wurde sie auch zu kleinen Singspielen u. s. w. ausgenutzt. So kam es, daß Gounod aufgefordert wurde, zu der Tragödie Odysseus Chöre und Zwischenspiele zu schreiben. Er unterzog sich dieser undankbaren Aufgabe, denn das Textbuch mit seinen schlechten Versen und ungewöhnlichen bombastischen, sprachlichen Ausdrücken war einfach miserabel. Die erste Aufführung erduldete Odysseus am 18. Juni 1852.

Eine kurze Introduktion, welche uns den Schlaf des Odysseus verbildlichen soll, leitet uns in den ersten Akt, wo wir den Ermüdeten in seiner Heimat von Athene unter Harfenklang begrüßt sehen. Sie verwandelte ihn in einen Bettler und entsendet ihn nach der Stadt, was Veranlassung giebt, den göttlichen Sauhirten Eumäos mit seinen Gefährten — d. h. der übrigen Schaar von Hirten — anzutreffen, welche nicht lange auf den bereit gehaltenen Chor warten lassen. Im königlichen

Palast giebt sich Odysseus seinem Sohne Telemach zu erkennen; dieser zeigt dem Vater das Leben und Treiben der Freier, wie sie sein Gut verprassen, mit den Mägden scherzen und nichts weiter thun, als Chöre singen. Es folgt ein großer sehr schön ausgearbeiteter Satz der treuen und ungetreuen Mägde. Schließlich kommt die Scene des Bogenspannens, welches bekanntlich nur dem Helden gelingt, was wiederum durch einen Chor von Dienern, Mägden, Freiern und Hirten in großartigster Weise besungen wird. Zu Beginn des 5. Aktes war noch ein großer Chor. Jedoch sah man auf der Generalprobe bereits ein, daß man mit 14 Sätzen, verschiedenen Zwischenspielen und Melodramen genug habe, ließ daher den erwähnten Chor fort und schloß mit einem Triumph=Ensemble: „Götter, Götter, welche Klarheit", wofür sich die Olympischen bestens bedankt haben werden. Die Hauptrollen wurden dargestellt von Geffroy = Odysseus, Delaunay=Telemach und Mlle Judith=Penelope.

Die Comédie française hatte keine Kosten und Anstrengung gescheut. So war der vollzählige Chor vom Théâtre italien unter Weckerlins Leitung gewonnen, und das Orchester in angemessenster Weise durch Schüler des Konservatoriums verstärkt worden.

Als Chef der Kapelle fungierte — damals 33 Jahre alt — Offenbach! Seit 1849 war er Kapellmeister im Théâtre français. Man wird sich eines Lächelns nicht entwehren können, wenn man die Unterschiede zwischen dem Komponisten und dem Dirigenten voll in Betracht zieht. Größere Gegensätze lassen sich nicht gut finden. Doch der gute Jacques machte seine Sache sehr brav. In weißer Krawatte, ein Elfenbeinstäbchen als Taktierstock in der Hand und mit gelben Glacéhandschuhen, den ironischen Blick halb auf die Bühne, halb in das Orchester gerichtet, waltete er seines Amtes. Er war der Einzige, der aus der Ponsardschen Tragödie etwas gelernt hat, nämlich das gerade Gegenteil: „Die Persiflage". Er schuldet dem braven Dichter tiefen Dank, daß er ihn durch seine kindischen Reime zu den Operetten: „Orpheus in der Unterwelt" (1858) und der ewig jungen „Schönen Helena" (1864) direkt begeistert hat. Odysseus hatte mit dem Pfeil des kräftig gespannten Bogens ins Schwarze getroffen und die Parodie flog lustig aus der Scheibe heraus. Gounod war ein Feind von diesen Bouffo=Opern. Als später der kleine Faust von Hervé (eigentlich

Florimond Rouger, 30/6. 1825 bis 4/11. 1892) auftauchte (auch Deutschland besitzt eine Parodie „Fäustling und Margaretl" von Hopp) äußerte er sich darüber: ich leide, wenn ich daran denke, daß Margarete jeden Abend durch die Blanche d'Antigny herabgewürdigt wird.

Und doch sollte es für ihn in Bezug auf die Parodie noch schöner kommen. Als durch Offenbach im Jahre 1856 ein Preisausschreiben für die beste Operette stattgefunden hatte, wurden Auber, Fromental Halévy, Ambroise Thomas, Scribe, St. Georges, Mélesville, Leborne, Victor Massé, Gounod und Bazin in die Jury gewählt. Den ernstesten Leuten traute man die beste Beurteilung der Komik zu. Gounod konnte aus zwei Gründen nicht ablehnen, erstens war er Offenbach zu Dank verpflichtet, und zweitens durfte er durch sein Zurücktreten die anderen Preisrichter nicht beleidigen. Das gekrönte Werk war übrigens eine Verkleidungskomödie von nicht großem Wert: Der „Doktor Miracle" von Léon Batteu und Louis Halévy; preisgekrönt wurden Bizet und Lecoq. Die Sitzung hierzu fand in den Bouffes Parisiens statt, und Offenbach eröffnete dieselbe mit einer Ansprache, in welcher er jenes Theater unter den Schutz der Jury stellte. So kam es, daß Gounod Mitprotektor eines Stiles wurde, den er innerlich verabscheute.

Man kann nicht gerade behaupten, daß Gounod in der Wahl der ihm vorgelegten Texte sehr wählerisch gewesen sei, was immerhin befremdet, und nur dadurch eine ungefähre Erklärung finden kann, daß der Komponist, seiner aufstrebenden Umgebung nicht nachstehen wollend, alle Anstrengungen machte, berühmt zu werden. Ein Libretto, welches Meyerbeer, Halévy und Berlioz abgelehnt hatten, schien ihm dennoch gut zur Komposition. Es war dies die von Scribe und Delavigne nach dem Lewisschen Roman geschriebene fünfaktige große Oper „La Nonne sanglante". Berlioz hatte sich freilich schon eingehender mit diesem Süjet befaßt. Drei Akte waren bereits fertig komponiert, doch schienen sie ihm nicht gut geraten, weshalb er anordnete, daß nach seinem Tode die Partitur verbrannt werden sollte. Dieses geschah auch. Einige Nummern aus diesem Opus sind in die Trojaner übernommen worden.

Der Titel „Die blutige Nonne" erweckt heutzutage ein stilles Lächeln bei uns. Man denkt unwillkürlich an dramatische Allotria, oder an einen in Musik gesetzten Kolportageroman. Ganz so bös ist

es nun freilich nicht, zumal man mit gutem Willen bei Grillparzer in seiner „Ahnfrau" (1817) eine Ähnlichkeit mit der „Nonne" findet.

Der Zwist zwischen dem Grafen Moldaw und dem Baron Luddorf ist beigelegt worden, und zur Besiegelung des Friedens und der Freundschaft soll die Tochter des ersteren Agnes den ältesten Sohn vom Baron, Theobald Luddorf, heiraten. Sie liebt jedoch nicht diesen, sondern seinen jüngeren Bruder Rudolph. Sie verabreden eine gemeinsame Flucht, um Mitternacht wollen sie sich in einem Kloster treffen und Agnes wählt zum Schutze ihrer Person das Gewand einer Nonne. Rudolph kommt in mitternächtiger Stunde zum Stelldichein, es erscheint ihm die Nonne, welche er für seine Geliebte hält und reicht ihr den Verlobungsring. Da erkennt er zu seinem Entsetzen, daß er ein übernatürliches Wesen, die „Nonne sanglante", vor sich hat. Plötzlich verwandelt sich die Scene in die Ruinen eines Schlosses, welche gespensterhaft vom fahlen Mondlicht übergossen werden. Gounod hat hier im zweiten Akt zum ersten Male die Tonmalerei mit gutem Erfolge versucht. Ein phantastisches Intermezzo leitet zu einem sinfonischen Satz über, welcher uns die Schrecken und den Geisterspuk in Tönen veranschaulichen soll.

Die Klagen der Abgeschiedenen, ein unsichtbarer Frauenchor, mit geschlossenem Munde nur chromatische Tonleitern vor sich hinsummend, verminderte Septimen, Sturm und Gewitter bezeichnend, sowie alle möglichen Klangeffekte bekommt man zu hören. Die Presse sprach sich ziemlich günstig über die musikalische Behandlung der Idee aus, trotzdem man sich nicht verhehlen konnte, daß Anlehnungen an Mendelssohn und Meyerbeer vorhanden sind. Der Referent Paul Scudo (8/6. 1806 bis 14/10. 1864) von der Revue des deux-monds beschuldigte ihn sogar eines Plagiats an Berlioz. Eine andere Frage liegt noch näher. Wollte Gounod nicht vielleicht auch Webers „Wolfschlucht" in möglichst romantischer Weise nachahmen? Die Nonne verspricht nun Rudolph Befreiung, wenn er ihren Verführer tötet und sie dadurch zur endlichen Ruhe bringt. Bei einem großen Festgelage zeigt ihm die Nonne ihren Verführer und er erkennt zu seinem größten Schrecken in ihm — — seinen eigenen Vater. Ob die Nonne nun seine Mutter ist, wird aus gräflichen Familienrücksichten nicht weiter erörtert. Schließlich endet die Sache immerhin noch ganz gut. Rudolph erhält seine Agnes und den Segen einer blutigen Nonne obendrein.

Berlioz hält das dritte Finale, ein Duett zwischen Rudolph und der Nonne, wegen seiner feinen Empfindung und gelungenen Orchestrierung für die beste Nummer der Oper. Zu erwähnen ist auch noch ein Hochzeitsmarsch und die ganz vorzügliche Ballettmusik im vierten Akt: Walzer, Pas de trois und Böhmischer Tanz.

Die erste Aufführung der Nonne fand am 18. Oktober 1854 statt. Die Hauptrollen befanden sich in den Händen Luddorf-Merly, Moldav-Guignot, Rudolph-Gueymard, Nonne-M^lle^ Bertheimberg, Agnes-M^lle^ Poinsot. Die Oper wurde nur elfmal gegeben.

Konzerte, Häusliches.

Es war Gounod bisher nicht vergönnt gewesen, auf dem Gebiete der Oper sich Lorbeeren zu erringen. Die Schuld und der Grund hierfür liegen größtenteils in der Abgeschmacktheit der Texte. Der allgemeinen Sitte folgend, welche zur Zeit der französischen Revolution und des Empire mit klassischen Vorwürfen die Bühne beherrschte, hatte auch er sich diesem Genre instinktmäßig zugewandt. Wenn wir in Cherubini, Gossec, Spontini und Lesueur die Vorbilder und Schöpfer dieser Richtung sehen, so müssen wir doch gleichzeitig erkennen, daß es nur einem von ihnen gelungen ist, nachhaltig mit seinen Produkten auch für die spätere Zeit zu wirken. Dieser ist Spontini. Er behandelte seine klassischen Stoffe mit einem gewissen markigen, heroischen Zuge, der uns seine Gestalten menschlich näher rückte und vertraut machte. Ihr Handeln erregte unser Interesse, ihr Leiden unser Mitgefühl. Auch Cherubini, der leider in unserer heutigen Zeit vernachlässigt wird — uns zu ehren muß man aber bekennen, daß er bei Musteraufführungen auf dem Programm steht — hat sowohl in seinem dramatischen Werke „Medea“ als auch in seiner Spieloper „Der Wasserträger“, Kompositionen von Bedeutung hinterlassen.

Die zweite Epoche der französischen Musikgeschichte, die der französischen Restauration, Juli- und 1848-Revolution, wirkte schon anders auf ihre Hauptvertreter, auf Auber, Rossini, Meyerbeer und Halévy ein. Sie griffen mit ihren Stoffen nur in die kürzere Vergangenheit zurück und boten entweder die blaue Blume der Romantik, die stets für die Oper einen erfrischenden Duft bringt, oder lösten ihre Aufgabe in dramatischer Form, indem sie irgend ein politisches Ereignis, freilich manchmal aus patriotischen Rücksichten nach einem anderen Lande verlegend, zur musikalischen Eruption brachten.

Gounod stand nun mit seinen Werken ungefähr in der Mitte, respektive in dem sich noch nicht völlig vollzogen habenden Übergang von der einen Epoche zur anderen. Gänzlich ausgeschlossen ist bei ihm, wie auch bei Ambroise Thomas, daß er sich einem revolutionären Opernstoff zugewandt hätte. Als Mensch war er hierfür zu wenig politisch und als Musiker zu wenig dramatisch. Es ist schon ein heikles Ding und eine undankbare Aufgabe, dem jeweilig herrschenden Geschmack des Publikums Rechnung zu tragen; wie viel schwerer wird es aber, wenn man sich in einem Übergangsstadium befindet und als Schaffender noch ein Neuling ist! Die sich nach und nach ins Wasser singende Sappho, der verwandelte Odysseus, inmitten eines zu Choraufführungen besonders veranlagten pastoralen Vereins, sowie die blutige Nonne mit den musikalisch klappernden Gebeinen waren nicht imstande, den Ruf eines Komponisten zu begründen. Der augenblickliche Beifall war nur Strohfeuer mit Rauch, was bald erlosch und verflog.

Wir müssen, bevor wir Gounod auf der Opernlaufbahn weiter folgen, einen Blick auf seine Konzerte und kirchlichen Kompositionen resp. auch auf seine persönliche Thätigkeit im Konzertsaal werfen. Man behauptet wohl nicht mit Unrecht, daß diese Periode, welche ein ernsteres Schaffen erfordert, da sie die Äußerlichkeiten des Bühnenapparats entbehrt, den Wurzeln der Gounodschen Muse jene schöpferische Naturkraft verlieh, die aus sich selbst heraus die herrlichsten Blüten brachte, und jene goldene Frucht zeitigte, die dem musikliebenden Publikum stets munden wird.

Die Konzertverhältnisse in Paris trugen von den Jahren 1837—1851 die größten Übelstände. Es fehlte so gut wie alles. Im Jahre 1837 schuf Valentino (14/10. 1785 bis 28/1. 1856) im Saal „St. Honoré“ (später Circus) die populären Konzerte der klassischen Musik. Leider mißglückte dies gut gedachte aber nicht gut verstandene Unternehmen. Ein Musard „Der Quadrillenkönig“ und Tolbecque „Der Balldirigent“ verstanden es besser, der großen Menge mit Tänzen und leichter Musik zu gefallen. Wo solche Geister ausschließlich herrschten, war Beethoven mit seinen Sinfonien der damaligen Generation noch nicht verständlich. Nicht viel glücklicher erging es dem Belgier Seghers (17/1. 1801 bis 2/2. 1881), der im Jahre 1849 im Kasino Paganini, Chaussée d'Antin die Société

de Sainte-Cécile gründete. Er selbst, ein vorzüglicher Geiger, hatte sich zu seinem Schutzheros Paganini erwählt, nach welchem er sein Konzertlokal nannte. Ein weitgestecktes Programm war gewählt und brachte so ziemlich alles: Sinfonien und religiöse Musikfragmente aus dramatischen Werken und Novitäten, so z. B. im Jahre 1850 die Tannhäuser-Ouverture und 1852 das Gounodsche Werk (nach einer bretanischen Legende) „Le vin des Gaulois et la danse de l'Epée“, Kantate für Männerstimmen. Einige Chorsätze aus früheren Opern fanden auch Aufnahme, so z. B. der Najadenchor aus Odysseus. Erst mit dem Namen Pasdeloup (15/9. 1819 bis 13/8. 1887) trat für das Verständnis und für die Pflege der Musik in Frankreich eine Besserung ein. Wer hätte es dem ehemaligen Edelmann und Gouverneur von St. Cloud geglaubt, daß er die Ehren und Würden einer Hofcharge verlassend, die Stellung und Bürde eines Kapellmeisters übernehmen würde? Wer dachte daran, daß er die schattigen Gänge und lauschigen Grotten eines königlichen prachtvollen Schlosses mit den engeren Räumen eines Konzertsaals vertauschen würde? Ganz abgesehen von dem vielleicht zu erleidenden Mißerfolg, verbunden mit pekuniärem Nachteil? Und doch geschah es so, denn die Liebe zur Kunst war in Pasdeloup eine mächtige Leidenschaft. Schon nach der kurzen, nur drei Jahre dauernden Stellung im königlichen Dienst, verließ er im Februar des Jahres 1851 St. Cloud und gründete im Saal Herz die „Société des jeunes artistes du Conservatoire“.

Seit dieser Zeit beginnt in Paris ein bedeutender Aufschwung für das gesamte musikalische Leben. Pasdeloup verstand es, nach und nach seinen Besuchern die Begriffe für das Wesen und die Schönheiten seiner herrlichen Kunst derartig beizubringen, daß man ihm für die seinen Landsleuten in den Volkskonzerten gegebene Geschmacksrichtung danken muß. Neben den Klassikern wurde auch die neufranzösische Schule Saint-Saëns, Bizet, Lalo, Massenet in anerkennenswerter Weise gepflegt. Gleichzeitig ist es auch wieder der beste Beweis, den er an sich selbst erbringt, daß eine tüchtige zielbewußte Kraft, die den Hebel beim richtigen Punkt ansetzt, so ziemlich alles zu leisten vermag.

Für Gounod erschloß sich nun ein neues Gebiet. Es ist wohl bis jetzt kaum außerhalb Frankreichs und da nur in engeren musikalischen Kreisen bekannt geworden, daß er auch Sinfonien geschrieben hat. In den Jahren 1854 und 1855 kamen zur

Aufführung: 1. Sinfonie D-dur. (Allegro molto — Allegro — Moderato — Tempo di minuetto — Adagio Allegro vivace.) 2. Sinfonie Es-moll. (Adagio Allegretto agitabile — Larghetto — Scherzo — Finale.)

Diese beiden Werke sind in einem gewissen Nachahmungsstil gehalten. Sie spiegeln uns getreu Haydn und Mozartsche Art wieder, nur mit einer etwas üppigeren — aber nicht gerade immer schönen — Instrumentation ausgestattet. Die 2. Sinfonie, welche im ganzen frischer gehalten, ist den jungen Künstlern der Pasdeloupschen Vereinigung gewidmet. Die erste Sinfonie fand für Klavier vierhändig von Georges Bizet eine Bearbeitung.

Die übrigen Kompositionen, welche einige Beachtung verdienen und von den Zeitgenossen als bemerkenswert anerkannt wurden, sind Jésus de Nazareth, evangelische Melodie, oft gesungen von dem Bassisten Bataille (der richtige nome de guerre und wie für einen basso profundo geschaffen), Deux vieux amis, Scene mit Dialog, für die Gebrüder Lyonet, Pastorale sur un noël du 18 siècle, ein größeres Chorwerk und das Lied La sérénade. Letzteres fand seinerzeit den größten Anklang und wurde fast von jedermann gesungen, geträllert und gepfiffen.

Als in den Jahren 1861 und 1862 das Châtelet-Theater die Feerie „Aladin oder die Wunderlampe“ brachte, wurde allabendlich „La sérénade“ von M^lle^ Lise Tautin unter dem Beifall und da capo der Menge vorgetragen. Wir können uns dies vergegenwärtigen, denn auch unsere Zeit hat derartige „geflügelte Melodien“ gebracht, die, oft im Übermaß verbraucht, uns schließlich eher verstimmen, als erheitern. M^lle^ Tautin war in den sechziger Jahren der ausgesprochene Liebling der Pariser. In den Offenbachschen Operetten war sie gleich groß als Sängerin und Tänzerin. Als Euridyce, Helena, Großherzogin von Geroldstein feierte sie Triumphe. Im Jahre 1874 starb sie fern von Paris.

Auch einige deutsche Meister brachte Gounod in einer Bearbeitung den Franzosen näher. „Die junge Nonne“ Op. 43 von Schubert wurde von ihm für Klavier, Geige, Cello und Harmoniecorde gesetzt. Letzteres Instrument war eine Erfindung von Debain (1809 bis 3/12. 1877), es verband die Klangfarben von Klavier und Orgel, die je nach dem Willen des Spielenden ohne Unterbrechung hervorgerufen werden konnten. Die

Piece wurde jedoch nicht „La jeune nonne“, wie richtig gewesen wäre, genannt; Gounod fürchtete sich jetzt vor dem Nonnenspuk, er wollte nicht noch einmal diesen Geist beschwören und betitelte das Tonstück „La jeune religieuse“.

Durch den Erfolg angeregt, fand Gounod in einer göttlichen Stunde jenen herrlichen poetischen Gedanken, auf Bachs Präludium aus dem wohltemperierten Klavier die überall wohlbekannte C-dur-Méditation auszuarbeiten. Wie berühren uns jene ansteigenden Accorde, diese Arpeggien, die sich gleich einem zarten und duftigen Blumengewinde um die Harmonie ranken, die in ihrer großen Einfachheit so berückend ist! Kann man jemals die Ergebenheit eines Herzens, welches sich inbrünstig dem Allmächtigen zuwendet, besser in Tönen ausdrücken? Und dann, als die Erlösung gefunden, wie überströmend ist der ausbrechende Jubel der Seele? Diese Méditation ist die Verherrlichung des Gebets und Verklärung des Menschen durch dasselbe.

Die erste Aufführung fand in einem geistlichen Konzerte der „jeunes artistes“ im Jahre 1853 statt. Der Erfolg war, wie wohl leicht verständlich, ein ganz bedeutender. Goria (21/1. 1823 bis 6/7. 1860) saß am Klavier, Léfébure Wély (13/11. 1817 bis 31/12. 1869), der ein ganz vorzüglscher Harmoniumspieler war, an der Orgel und Hermann übernahm den Geigenpart. Die Wirkung des Musikstückes war völlig, jahrelang mußte es in den Kirchen Frankreichs an dem schönsten Tage eines glücklichen Paares gespielt werden. Es begleitete die Braut zum Altare. Kann man sich etwas Schöneres und Unschuldsvolleres vorstellen? Manche andere Melodie sollte in gleicher Weise gefunden werden, aber es ist nicht geglückt. Inspirationen sind wertvollen Münzen gleich, beide sind selten.

Eine andere musikalische Vereinigung, welche bei weitem nicht auf der Höhe der Pasdeloupschen stand, war das Orphéon, oder kurz die Orphéonisten.

Unter Bocquillon Wilhelm, der sich um die Einführung des Gesangsunterrichtes in den Volksschulen von Paris 1813 verdient gemacht hatte, später unter Huberts Leitung, hatte sich eine Schaar mehr oder weniger musikalischer Freunde zusammengefunden, die angeblich die Musik und den Chorgesang pflegen wollten. Leider darf man nur sagen „wollten“, denn größtenteils kam es nicht darüber hinaus. Diese Vereinigung, die sich aus allen möglichen Elementen rekrutierte, hatte als Hauptzweck

nur ein gemütliches Zusammensein im Auge. Nebenbei wurde ein bißchen Musik betrieben; daß man hierbei mit ernsten Aufgaben nicht kommen kann, liegt auf der Hand. Es giebt ja auch heutzutage noch viele derartige Vereine, wo irgend eine gute Sache als Mittel zum Zwecke der beliebten Kränzchen herhalten muß. St. Saëns spricht sich über die Orphéonisten nicht gerade günstig aus und bemerkt, daß sie die größte Kalamität für die Volksmusik wären. Diese käme überhaupt erst in letzter Reihe, hauptsächlich wären es die Getränke, welche veranlaßten, daß die politischen Fragen auf den richtigen Boden der schönsten Meinungsverschiedenheiten gebracht würden. Über Disharmonie braucht man sich freilich nicht zu beklagen.

An die Spitze dieser musikalischen Nekropolis, wie Scudo sagt, trat im Mai 1853 Gounod als Generaldirektor.

Die bereits erwähnte Thätigkeit der Orphéonisten war nicht von großer Bedeutung. Im Juni 1853, also bald nach Gounods Eintritt, fand in St. Germain l'Auxerrois die Aufführung einer dreistimmigen Messe von Gounod, ohne Instrumentalbegleitung statt. Sie sollte hauptsächlich die Fähigkeiten der Schulklassen zeigen. Die Minister und Präfekten waren zugegen und von der Zunft Meyerbeer und Halévy. Der Chor war inzwischen zu einer ungeheuren Stärke angewachsen, so daß er im November 1855 ungefähr 1500 Stimmen zählte. Berlioz, der immer für Abnormitäten schwärmte, brachte es zustande, daß im Industriepalast eine Musikaufführung im großartigsten Stil stattfand. Es wurden von Gounod gesungen die schon bekannte Kantate „Le vin des Gaulois“ und „Vive l'empereur“, welcher Triumphgesang zur Feier der Erwählung von Napoleon III. (2/12. 1852) komponiert war.

Das letztere Lied, welchem man auf einen zwar sehr schlechten Text (wie immer!) eine frische Melodie nachrühmt, hat später noch Anlaß zu einer spaßhaften Episode gegeben. Es war im Jahre 1878 und Paris erfreute sich einer Weltausstellung. Wo alles funkelnagelneu war, mußte man auch eine ebensolche Hymne haben. Die Marseillaise war zu abgedroschen und besonders mißfiel zu diesem friedlichen Feste der blutige Text. An Gounod erging die Aufforderung, einen neuen patriotischen Gesang zu schreiben, und keine geringere als Frau Marschall Mac Mahon war die Überbringerin dieser Bitte. Schwer konnte er derselben das abschlagen; die Erfüllung stand

aber nicht auf der Höhe, welche ein patriotischer Volksgesang erfordert. Wie sollte auch ein durch Jahre und Generationen gefestigtes, bekanntes und in manchen politischen Stürmen erprobtes Volkslied durch eine neue Weise ersetzt werden können? Mögen Throne stürzen und Geschlechter untergehen, das Nationallied wird stets bleiben. In Deutschland haben wir einen ähnlichen Fall, als Spontini einen neuen Nationalgesang auf den Text von dem Kabinettssekretär Joh. Friedr. Leop. Duncker:

„Wo ist das Volk, das kühn von That,
Der Tyrannei den Kopf zertrat?"

komponierte. Am 18. Oktober 1818 wurde das Lied zum ersten Male gesungen, und in den Jahren 1820—40 am Geburtstage von König Friedrich Wilhelm III. (am 3. August) wiederholt. Es braucht wohl demnach nicht besonders angeführt zu werden, daß Gounods Komposition kein besseres Schicksal hatte als viele andere dieser Versuche. Ein findiger Verleger wollte sich die Situation nicht entgehen lassen, und verlegte viel und flott „Chant national pour l'exposition". So kam es nun, daß eines Sonntags in einem kleinen französischen Garnisonsstädtchen zur Vervollkommnung der musikalischen Bildung die Militärkapelle auf dem öffentlichen Platze die neue Nationalhymne spielte. Die Bürger horchten aufmerksam zu, aber wie erstaunten einige, als sie nach und nach den bekannten Gesang „Vive l'empereur" hörten, der sich im Laufe von zwanzig Jahren in eine Nationalhymne umgewandelt haben sollte. Immerhin ist das Gedächtnis und die musikalische Bewanderung dieser guten Kleinstädter nicht zu unterschätzen! Der betreffende Kapellmeister mußte den Ursprung dieser Piece nachweisen und so kam es heraus, daß der Verleger im wahren Sinne des Worts aus dem Vive l'empereur eine Gelegenheitskomposition gemacht hatte. Durch den wirkungsvollen Namen Gounods hatte er sich pekuniäre Vorteile erzwungen.

Um eine Abwechselung in den Lehrstoff für die Orphéonisten zu bringen, war Gounod auf den Gedanken gekommen, einige Fabeln von La Fontaine für vierstimmigen Chor zu komponieren. Es dürfte dies keine so glückliche Idee gewesen sein, denn sowohl Gounod selbst, als auch spätere Komponisten, die sich von diesem Genre Erfolg versprachen, sind immer bald davon zurückgekommen. Die Fälle stehen nur vereinzelt da. Wie sollte man auch das Wesen einer Fabel, welche, in Form einer dem Naturleben

abgelauschten Erzählung, uns irgend eine Lebensregel als Lehre mit auf den Weg giebt, musikalisch illustrieren können! Es liegt teilweise auch ein rätselhafter Zug in diesen Fabeln und diesen soll die Musik lösen? Man wird immer an die bekannte, Neugier reizende Bemerkung „Auflösung in nächster Nummer" erinnert. Einem schnellen Schicksale erlagen „Die Heuschrecke und die Ameise" und zweitens „Der Fuchs und der Rabe". Sie erschienen im Jahre 1857 ohne besondere Bedeutung hervorzurufen und blieben auch die einzigen aus dieser Kategorie.

Aus dem gesamten Musikleben der Orphéonisten geht deutlich hervor, daß ein Mann von dem Talente Gounods auf die Dauer keine Befriedigung in diesem Wirkungskreise finden konnte. Er war sich in seinem Inneren höherer Ziele bewußt und hatte die genannte Leitung in besseren Hoffnungen übernommen. Ein klein wenig geht aber doch daraus hervor, daß er nicht die umfassenden Fähigkeiten eines tüchtigen Chordirigenten besaß. Sein sentimentaler Zug machte sich auch hier, und in diesem Fall störend bemerkbar, da er ihn hinderte, dem Gesangskörper mit der nötigen Festigkeit und wirkungsvollen Kürze entgegenzutreten. Im Dezember 1859 verließ er den Direktorposten des Orphéons und wir werden später sehen, welche anderen Gründe ihn auch noch dazu veranlaßten.

Die musikalischen Verhältnisse hatten sich inzwischen geklärt, man dachte doch etwas besser und eingehender im Volke über die klassische Musik nach. Ein bißchen war doch von dem oberflächlichen Musiktreiben zurückgeblieben und hatte Wurzeln auf dem sonst nicht günstigen Boden fassen können. Dies ist ein Zeichen nationaler Umwandlung, die sich ungefähr im Verlauf von hundert Jahren vollzogen hat. Jean Jaques Rousseau, ein Meister in der Zeichnung der wahren Leidenschaft und echten Empfindung, der auch selbst musikalisch thätig war, hatte als geborener Schweizer den Franzosen die Musik so ziemlich abgesprochen, indem er ihnen in einem Briefe über französische Musik sagte: „Sprache und Naturell der Franzosen sind unmusikalisch." (Wie mag er wohl über sich selbst gedacht haben?) Man konnte ihm das in Frankreich nie vergessen, bedrohte sogar sein Leben und zwang ihn zur Flucht nach Genf. Seine Worte mögen begründet gewesen sein. War er doch ein zu guter Kenner und Schilderer der Natur, um für seine Zeit seinen Ausspruch voll begründen zu können. Jetzt kann höchstens seine erste Behauptung

nur noch als richtig gelten, denn das Naturell folgte im Laufe der Jahre dem eigenen Instinkt und hat sich seine Wege gebahnt, die ja doch zu einem Ziele führen müssen.*)

Nach und nach hatten also die erst mit so mißgünstigen Augen angesehenen Orphéonskonzerte doch ihr Scherflein zur allgemeinen Hebung beigetragen. Um sich einen leichteren Überblick zu gewähren und die Arbeit einzuteilen, hatte man 1860 die Seine als musikalische Wasserscheide gezogen. Das Revier zur Rechten derselben war Pasdeloup unterstellt, während auf der linken Seite Bazin herrschte.

Wir wollen noch einige Worte über das Privatleben von Gounod einflechten. In den ersten Jahren seines Schaffens war dies aus naheliegenden Gründen von großer Einfachheit. Die Kunst aß noch nicht von goldenen Tellern. Gounod war eine schöne, männliche Erscheinung, der man den sentimentalen Zug, welcher aus allen seinen Werken spricht, nicht gut anmerkte. Man wäre geneigt gewesen, ihn für einen Urgermanen zu halten, sein Kopf mit blondem Haar und blondem Vollbart ließen darauf schließen. Die blauen Augen verstärkten im weiteren die Annahme für diesen Typus. Charles war gesprächig, sehr mitteilsam; man merkte es ihm an, daß er sich selbst gern reden hörte, wozu stets gewählte Worte verwendet wurden.

Hier war er gerade das Gegenteil von seinem Freunde in der Kunst Ambroise Thomas, der, was die Gesprächsweise anbelangt, ein kleiner musikalischer Moltke war. Hoffentlich nehmen die Franzosen diesen Vergleich nicht übel. Ist er doch für sie im Grunde eine Schmeichelei.

Pierre Joseph Guillaume Zimmermann war als Sohn eines berühmten Pianofortefabrikanten am 19. März 1785 zu Paris geboren. Er hatte unter Boieldieu und Cherubini studiert. Im Jahre 1816 wurde er als Professor des Klavierspiels am Konservatorium angestellt. Auch in einer der Vorklassen des Ophéoninstituts war Professor Zimmermann, der als Kontrapunktist fast von allen musikalischen Zeitgenossen um Rat angegangen wurde, als Lehrer thätig. Er fand Gefallen an aufstrebenden Künstlern.

---

*) Zwei kleine Opern sind von ihm vorhanden: „Les muses galantes“ (1747) und Le devin du village (1752) (der Dorfwahrsager), Intermède nennt Rousseau sein Singspiel. Letzteres errang 1752 zu Fontainebleau großen Beifall und wurde ziemlich populär. Mdm. Pompadour sang und spielte darin später die Männerrolle des Collin.

Sie konnten seiner Unterstützung nicht allein für die Kunst, sondern auch für das praktische Leben sicher sein. So gab er z. B. dem vom Schicksal heimgesuchten Opernkomponisten Adolphe Charles Adam — er hatte die Leitung des Théâtre National selbständig 1847 übernommen, ging aber schon im folgenden Jahre finanziell zu Grunde — die nötigen Barmittel, um seinem Vater Louis Adam (gest. 11. April 1848), dem bekannten Verfasser der von Czerny 1826 übersetzten „Methode des Klavierspiels" ein anständiges Begräbnis gewähren zu können. Zu seinen berühmteren Schülern gehören Bizet, Lacombe, Pasdeloup und Thomas. Außer vielfachen Klavierwerken (Etuden, Konzerte, Sonaten, Rondos, Phantasien und Variationen) schrieb er ein größeres Schulwerk „Encyclopédie du pianiste", welches ihn als vorzüglichen Theoretiker hinstellt.

Professor Zimmermann begünstigte den fleißigen Charles. Dieser ging als Freund in dem gastlichen Hause ein und aus. Hier lernte er Fräulein Zimmermann kennen und führte sie kurz vor dem Tode ihres Vaters (November 1853) im Jahre 1853 als Gattin heim. Sein Schwager war der bekannte Maler Dubuffe.

Das Famlienleben gestaltete sich in den ersten Jahren als ein äußerst inniges. Gounod war ein zärtlicher Gatte und liebender Vater.

Es ist leicht erklärlich, daß er sich, wie wir schon früher zweimal berührt haben, von einer glühenden Leidenschaft zur Liebe hinreißen ließ. Für ihn paßt so recht das Berliozsche Wort: „Die Liebe und Musik sind die Flügel der Seele." Die Verhältnisse Gounods besserten sich durch diese Heirat auf das Glänzendste. Er konnte schaffen und walten nach Herzenslust. Und wie erfreulich ist eine solche Arbeit, die nicht dem Zwange des materiellen Muß untergestellt ist. Frei konnte er mit seinen Gedanken arbeiten und sie zu den schönsten Früchten ausreifen lassen. Die gewerksmäßige Stunde, die so oft den pekuniären Vorteil normiert, schug nicht für ihn. Im Sonnenschein des Lebens war ihm die Arbeit das Ideale in der Kunst. Für dieselbe konnte er leben, nicht von derselben.

Die ganze kostbare musikalische Bibliothek seines Schwiegervaters ging in seine Hände über. Er war würdig, sie bestens zu erhalten und mit feinem Verständnis zu Nutz und Frommen manches Musikbeflissenen weiter zu führen.

Professor Zimmermann hatte sich auch als Komponist versucht und eine Oper geschrieben, die fern, fern im alten klassischen Land bei den Phäaken spielte. Nausikaa hieß sie, wie jenes zum Vorbild aller Waschfrauen gewordene Mägdlein. Den Wert dieser Oper kennt man leider nicht. Sie ist niemals aufgeführt und teilt daher nicht die zweifelhaften Ehren des Odysseus. Sie war zu altjüngferlich, und Professor Zimmermann wollte sich erstens publice als maßgebender Kontrapunktist und zweitens privatim als Schwiegervater vor seinem Eidam Charles keine Blöße geben, selbst nicht einmal um den Preis, daß es eine klassische gewesen wäre.

Weitere Bühnenwerke: Le médecin malgré lui, Philémon und Baucis. La Colombe.

Gounod erstieg nur langsam den Gipfel der Triumphe. Es war ihm nicht vergönnt gewesen mit einem Schlage ein berühmter Mann zu werden. Sein Wissen und Schaffen waren streng voneinander abhängig. Die Brücke, welche Beides verbindet, war freilich längst geschlagen, nur noch nicht so fest gefügt, um als tragfähiges Bindeglied für alle Fälle zu dienen. Die nächste Periode zeigt uns Gounod in musikalischer Kleinmalerei.

Es ist dies keine zu unterschätzende Art, zumal sie ein tieferes Eindringen in den Charakter des Darzustellenden erfordert. Fast alle großen Meister und Zeitgenossen Gounods zeigten sich in den verschiedenartigsten Kompositionen, von der Kirche herab bis zum Ballet.

Schon in früheren Jahren hatte man versucht, leichtere Lustspiele musikalisch zu illustrieren. Es war dies eine Forderung, die Zeit und Geschmack stellten.

Molière war wiederholt in dieser Weise ausgestattet worden. Komponisten wie Lully, Désaugiers, Mengozzi und Jadin hatten sich gern dieser damals wenigstens dankbaren Aufgabe unterzogen. Erstere dürfte der Bekanntere bleiben.

Der Florentiner Lully war selbst als Sänger und Tänzer in den Lustspielen und Balletkomödien thätig.

Er hatte z. B. den Bourgeois gentilhomme von seinem Zeitgenossen Molière zu einem Singspiel umgestaltet. Bei einer späteren Wiedereinstudierung dieses Stückes hatte Gounod einige Couplets und Chöre dem damals herrschenden Geschmack des Publikums angepaßt, ohne daß dieses etwas von dem musikalischen Betruge merkte. Einerseits geht hieraus hervor,

wie wenig bekannt diese Lullysche Musik war und anderseits, daß, wollte man nun mal absolut Lully wieder einstudieren, man nicht sehr pietätvoll gegen ihn verfuhr. Jedenfalls dürften seine Kompositionen sich jetzt nur eines historischen Wertes erfreuen.

Gounod setzte zunächst Molières „Le Médecin malgré lui“, Text von Jules Barbier und Michel Carré, in Musik und zeigte sich hier von einer ganz neuen, vorteilhaften Seite. Schade nur, daß er sich nicht tiefer in diese Art hineingearbeitet hat, er hätte sicherlich Respektables darin geleistet. Wir kennen seine Abneigung gegen die burleske Oper, und doch hat er in seinem „Le Médecin malgré lui“ eine so feinkomische, jeder Trivialität fernstehende Operette geschaffen, daß man heute nur bedauern kann, diesem Werkchen nicht mal hin und wieder im deutschen Repertoir zu begegnen.

Das Singspiel beginnt mit einer vollständigen Ouverture, ein ziemlich breit ausgesponnener Satz. Der Anfang des ersten Aktes hält sich genau an Molière und bringt das Duett mit den Stockschlägen, dem die geistreiche Scene der Martine „eine Frau kann sich immer an einen Mann rächen“ folgt. Die Couplets des Sganarelle, genau auf Molières Text, sollen nach einem Thema eines alten provenzalischen Weihnachtsliedes gearbeitet sein. Das erste Finale, Chor der Holzschläger und Landleute, ist öfters in Konzerten gehört worden, was wohl nur seinem vokalen Teil zuzuschreiben sein dürfte.

Der zweite Akt hebt mit einem symphonischen Prolog an. Die Serenade des Leandre ist in originellster Weise von dem Pizzikato des Baß, zu welchem das Fagott ein reizendes Solo hat, begleitet. Das zweite Finale, das große Sextett „la Consultation médicinale“ ist das Hauptstück des Werkes. Es wird in demselben die reinste Fröhlichkeit, ohne jede Übertreibung gespendet. Nirgends zu viel, nirgends zu wenig.

Aus dem dritten Akt ist ein Quintett, in welchem Lucinde die Sprache wieder findet, besonders zu erwähnen.

Gounod behandelt sein Orchester in rein symphonischem Stil, es ist ein Hauch mozartscher Poesie, der durch dasselbe weht. Und mit welch' bescheidenen Mitteln arbeitet er. Keine Posaunen, keine sonstige musikalische Überladung. Schelmisch werden die Passagen der Flöten eingesetzt, um die bekannten, aber nicht beliebten inneren Schmerzen zu illustrieren.

Gounod hält sich streng an die Lullysche Art, diese Komödien

zu schildern. Es dürfte dies für ihn ein sehr großes Lob sein, da der Florentiner sich befleißigte, in jeder Weise dem gesprochenen Worte und der Situation auch musikalisch gerecht zu werden. Später wurden auch viele Stimmen laut, welche dieses Werk als ein „deutsches" bezeichneten. Immerhin für uns eine Schmeichelei, denn der Médecin malgré lui ist nicht ein landläufiges Singspiel für die allgemeine Menge, sondern eine feine pointierte Gabe, die jeden Musikverständigen und Musikfreund wahrhaft entzücken muß.

Die ersten Darsteller waren die Herren Lesage (Géronte), Forment (Léandre), Meillet (Sganarelle), Leroy (Robert), Wartel (Valère), Girardot (Lucas); die Damen Cayé (Lucinde), Faivre (Martine), Girard (Jacqueline).

Den Geburtstag von Molière hatte man zur ersten Aufführung gewählt, am 15. Januar 1858 fand die Vorstellung im Théâtre lyrique statt. Nach Beendigung des Stückes versammelten sich sämtliche Mitwirkende auf der Bühne, wo die Büste des berühmten Dichters aufgestellt worden war. Gounod hatte einen festlichen Huldigungschor komponiert von dem kundige Thebaner freilich behaupteten, er hätte große Ähnlichkeit mit dem Finale aus Sappho. Nun sei dem, wie ihm wolle, die Verbindung des Genies mit der Harmonie wurde feierlichst begangen und Mdme Carvalho, entzückend im Gewand der Muse, bekränzte mit dichtem, heiligen Lorbeer die Büste Molières, neben welcher auch Gounod in Person erschien, um sich für die Beifallsbezeugungen, die zum Teil auch seinem verstorbenen Mitarbeiter galten, zu bedanken. Eine Dankesquittung per procura post festum!

Eine weitere Aufführung von dem genannten Stück fand September 1866 im Théâtre lyrique und dann im Salle Favart statt. Letzterer versammelte oft in diesen Vorstellungen die Heroen der französischen Musik, ein Beweis, welcher für das Werk im allerbesten Sinne spricht.

In späteren Jahren wurde dieses Singspiel in England unter dem Titel „Dr. Mock" mit steigendem Erfolge gegeben.

Einen noch größeren Beifall erzielte „Philémon und Baucis", welches ebenfalls von Barbier und Carré nach Lafontaine zu einem Libretto verarbeitet worden war. Die treue Liebe dieses klassischen Paares, die noch heute als mustergültig anerkannt werden muß, hat selbst die wandernden Götter Jupiter und

Vulkan (in der Sage ist es Hermes) entzückt. Ihr den Himmlischen treu ergebener Sinn, welcher das Paar vor ihren Landsleuten, die sich ungezügelt der Wollust und Völlerei hingaben, auszeichnete — die Prämie kommt freilich auf Kosten des Alters — war ihre Rettung. Jupiter will das frevelhafte Land samt seinen Bewohnern dem Verderben weihen. Nur die guten frommen Leutchen sollen am Leben bleiben. Sie lassen den beiden Göttern ihre Gastfreundschaft genießen und werden dafür mit dem Geschenk der ewigen Jugend belohnt. Später zeigt sich aber Jupiter der verjüngten Baucis gegenüber als bekannter Verführer in seiner göttlichen Gestalt. Ein Küßchen möchte er ihr gern rauben. Doch Baucis erkennt zur rechten Zeit noch ihren sittlichen Wert und wünscht sich ihr Alter mit den Runzeln wieder, um mit dem Gatten vereint das Leben beschließen zu können. Von der bekannten Verwandlung der beiden Personen in Bäume, deren Kronen ineinandergewachsen sind, um noch nach dem Tode symbolisch die Vereinigung auszudrücken, hat der Operntext Abstand genommen. Philémon und Baucis bleiben leben. Der Text ist für eine kleine Spieloper sehr ansprechend.

Bemerkenswert dürfte erscheinen, daß derselbe von dem weiblichen Publikum besonders hübsch gefunden wird. Ob dies wegen der innigen Liebe und Treue, wegen der ewigen Jugend oder gar wegen des göttlichen Kusses der Fall ist, dürfte schwer zu ergründen sein. Vielleicht sprechen alle drei Faktoren, die in dem Seelenleben einer Frau als Grundmaterie nicht zu übersehen sind, in ihrer vollen Bedeutung mit. Für jede dieser Episoden findet sich im weiblichen Herzen eine Saite, die je nach der seelischen Beschaffenheit stärker oder schwächer erklingt. Jedenfalls müssen die drei Punkte auf ein weibliches Gemüt einen tiefergehenden Eindruck ausüben. Verblendung, Koketterie und Leichtsinn sind die menschlichen Schwächen, die aus dieser Mythe herausblicken.

Gounod hat eine ganz vorzügliche Musik hierzu geschaffen. Wie poetisch die Dichtung sich vor uns aufrollt, ebenso innig und süß erklingen die Melodien. Um nicht allzusehr in das Sentimentale zu verfallen, hat man den Götterboten Merkur in den Vulkan umgewandelt, welcher mit seinem Baß und seiner polternden Unzufriedenheit ein markantes Gegenstück zu der sonst sonnigen Handlung bietet.

Die im pastoralen Stile gehaltene Einleitung bringt uns

die entsprechende Stimmung. Im ersten Akt wirkt der Chor der vorübertaumelnden Bachanten durch einen ganz besonderen Reiz. Interessant wird in dem Orchesterpart das Piano benutzt, zwar hinter der Scene, doch immerhin deutlich genug. Unser Ohr muß sich erst an die augenblicklich fremden Klänge gewöhnen. Auf dem Klavier ertönen die Accorde in Staccato, denen sich die Figuren der einzelnen Orchesterinstrumente in geschmackvoller Form anreihen und miteinander verflechten. Vorherrschend ist die Dominante mit der dazwischen erklingenden Sexte, (auch schon bei Gluck finden wir diesen Gedanken) um den Charakter des Ländlichen und Natürlichen zu bewahren. Der zweite Akt führt uns ein großes, allgemeines Ballet vor. Dasselbe steht eigentlich außerhalb der Handlung und dient eben nur als malerisches Bild. Später ist man zur zweiaktigen Form der Oper zurückgekehrt, wodurch dieselbe einheitlicher wird. Es erfordert der zweite Akt einen der geschicktesten Choreographen, etwa wie s. Zt. Paul Taglioni war, der mit geschmackvollem Sinn sich den antiken Formen des Tanzes nähert. Tritt dann in den Kostümen und in der Scenerie der erforderliche Glanz und jetzt gebräuchliche Bühnenluxus hinzu, so hat man eine effektvollste Augenweide, die durch eine ebenso üppige Balletmusik charakterisiert ist. In Wien z. B. wo man diesen Akt in der opulentesten Weise ausgestattet hat, wirkt er bedeutend besser als wie s. Zt. im Théâtre lyrique mit seiner dürftigen Komparserie. Das Hauptthema der Balletmusik erinnert uns an einen Satz aus „Le désert“ von Félicien David, wo die Dominante mit der Tonika erklingend, eine Art Glockenspiel bildet. Gounod hat hierbei die einfachste Tonmodulation geschaffen, um dem Charakter der Hellenenzeit gerecht zu werden.

Der dritte Akt steht nicht auf der Höhe des ersten. Jupiter, der sich in seinem vollen göttlichen Glanze zeigt, benimmt sich der verjüngten und verschönten Baucis gegenüber ziemlich gottlos. Er berückt sie mit seinen Schmeicheleien, was dem alten Götterknaben gar nicht gut steht und ihn so leicht in die Sphäre eines Possenjupiters rückt. Hierzu kommt nun noch eine sehr geschmacklose Bravourarie der Baucis, die mit den glänzendsten Flittern behangen, ohne inneren Wert, sich bis in die höchsten Regionen versteigt, und in welcher der Komponist nur den Wünschen der M^dme^ Miolan Carvalho entsprach. Diese persönlichen Konzessionen schlagen meistenteils fehl und gefährden

oft ein besseres Werk. Es sind Virtuosenstückchen, die selten in den Rahmen des Ganzen passen.

Vorzüglich war Mdme Carvalho in der Rolle der Baucis. Man dürfte selten eine so geistreiche, liebenswürdige Sängerin finden. Caroline Felix Miolan war am 31/12. 1827 in Bordeaux geboren und gehört zu den bedeutendsten französischen Sängerinnen in lyrischen Partien. Im Jahre 1853 vermählte sie sich mit dem früheren Sänger und späteren Direktor des Théâtre lyrique und der Opéra comique Léon Carvaille, gen. Carvalho. Sie war an verschiedenen Bühnen von Paris mit den größten Erfolgen thätig. Wie wir im späteren Verlauf sehen werden, ist sie oft die Trägerin einer Gounodschen Oper gewesen, und wie man heutzutage von Wagnersängerinnen spricht, so kann man sie mit Recht als Gounodsängerin par excellence erwähnen. Die übrigen Darsteller in der ersten Vorstellung waren: Fromment (Philémon), Bataille (Jupiter), Balanqué (Vulkan), Mlle Sax (Bachantin).

Das Schicksal dieser Oper war ein eigentümliches. Gounod hatte dem Pächter des Theaters in Baden-Baden Bénazet eine kleine zweiaktige Spieloper, die geschickt in den Rahmen seines Theaters passe, zugesagt. Philémon und Baucis war dafür ausersehen. Doch als das Werk während der Arbeit wuchs, und größer wurde als im Plan vorhergesehen war, riet Carvalho zur Aufführung in Baden-Baden ab. Er hatte mit kundigem Blick den guten Bissen für sein Pariser Publikum entdeckt und wollte sich vom finanziellen Punkte aus seine Interessen nicht schädigen. Dies war auch die Veranlassung, weshalb der Komponist den zweiten Akt, der die Handlung durch ein großes Ballet unterbricht, später einschob. So ging denn am 18. Februar 1860 Philémon und Baucis im Théâtre lyrique zum erstenmale in Scene. Die Aufnahme war eine sehr günstige, besonders sprach beim Publikum der erste Akt an. Berlioz findet in dem Werk eine der graziösesten Partituren, die sein Zeitgenosse geschaffen hat. Leider mußte nach der zwölften Aufführung das Werk vom Repertoir abgesetzt werden. Mdme Carvalho hatte durch den Tod ihrer Mutter Trauer bekommen.

Wie allmächtig war diese Diva! Gab es keine andere Sängerin zur Zeit, die die Rolle der Baucis „singen konnte“? Vielleicht richtiger gesagt „singen durfte“? Wer kennt nicht jene Fäden hinter den Kulissen, die zu einem Netz so dicht ge-

sponnen und verworren sind, daß selbst die Beteiligten schließlich nicht ein und aus wissen. Mitunter ist die Diplomatie auf dem Welttheater nur ein Kinderspiel gegen jene auf den Brettern, die die Welt bedeuten.

Am 16. Mai 1876 wurde die Oper in der zweiaktigen Form in der Opéra comique, und im Jahre 1882 im Salle Favart aufgenommen. Bis zum heutigen Tage ist sie nicht aus dem französischen Repertoir verschwunden.

Bénazet, der Direktor des Theaters in Baden-Baden, hatte sich diese Oper entgehen lassen müssen, bestand aber nichtsdestoweniger auf Gounods frühere Zusage. Letzterer sah sich also wohl oder übel in der gezwungenen Lage, eine Oper zu liefern, und damit er nicht wieder während der Arbeit umgestimmt werden konnte, schuf er das einfachste Werkchen das sich nur denken läßt. Vier Personen: zwei Soprane, ein Tenor, ein Baß, — ohne jeglichen Chor — förderten die Handlung. Der Tausch gegen die ursprüngliche Oper Philémon und Baucis war entschieden zu Ungunsten Bénazets.

Auf diese Veranlassung ist „La Colombe" entstanden. Die Textdichter Barbier und Carré hatten in der Lafontaineschen Volière der naivleichtfertigen Erzählungen Umschau gehalten und „Le Faucon" ergriffen. Was aber haben sie aus diesem Raubvogel gemacht? Zugestutzt und gerupft, daß aus ihm das Gegenteil, ein friedliches, liebegirrendes Täubchen wurde. Auf ein paar Federn mehr oder weniger kommt es ja nicht an!

Horace hat ein zartes Täubchen, welches ihm durch den Kuß der Sylvie das kostbarste geworden ist, mit dem Namen der Angebeteten „Sylvie" bezeichnet. Jene möchte dies Kleinod gern erstehen, allein für nichts ist es wohlfeil. Da fällt sie auf eine List; sie ladet sich bei Horace zu Tisch. Dieser auf der einen Seite entzückt, die Geliebte in seiner unmittelbaren Nähe zu wissen, ist auf der andern Seite in der ärgsten Verlegenheit, da es ihm wegen seiner dürftigen Lage unmöglich ist, ein nur annähernd bescheidenes Mahl seinem Gaste vorzusetzen. Schließlich bleibt ihm nichts anderes übrig, als seine Taube zu opfern. Sie soll zwischen einigen Feldfrüchten den Glanz der Mahlzeit bilden. Jedenfalls rechnet er hier mit dem idealen Punkt, daß die Verliebten keinen großen Appetit haben. Die Taube wird serviert und Sylvie freut sich schalkhaft, nun doch Besitzerin derselben zu sein. (Recht geschmackvoll!) Schließlich

erklären die Leutchen ihre gegenseitige Liebe und umso größer wird ihre Freude, als der Koch ihnen auseinandersetzt, er habe anstatt der Taube einen Papagei auf dem Altare der Gourmandise geopfert. Also Sylvie die Geliebte und Sylvie die Taube bleiben beide wohlbehalten.

Es wäre ein vorzügliches Textbüchlein für ein Kindertheater, in welchem der Koch und der gebratene Papagei die allgemeine jugendliche Freude hervorrufen würden. Gounod hat hierzu eine ebenso anspruchslose Musik geschrieben. Erwähnenswert ist die Einleitung mit dem Violoncello- und Hornsolo. Die Oper besteht aus zwei Akten. Zwischen diesen fällt nicht der Vorhang. Die Scene bleibt offen und das Orchester spielt jenen berühmten Entreakt. Es ist ein Satz, schön erfunden, warm empfunden und von der höchsten Eleganz, der uns einen echten, unverfälschten Gounod zeigt. Es ist das einzige, was von „La Colombe“ übrig geblieben ist. Häufig wird dieses „Intermezzo“ in den Konzerten gespielt. Für Baden-Baden bestand das ganze Werk aus nur neun Nummern. Als es auch später in Paris dargestellt wurde, waren für M^lle^ Girard im ersten Akt das Couplet der Mazet „Ah les femmes“ (in F-moll) und im zweiten Akt ein Madrigal für den Tenor hinzugeschrieben worden.

Die Besetzung des Orchesters war sehr einfach. Am 2. August 1860 ging La Colombe zum erstenmale in Baden-Baden in Scene und zwar mit: M^dme^ Carvalho (Sylvie), M^lle^ Faivre (Mazet), Roger (Horace), Balanqué (Jean). Erst am 7. Juni 1866 wurde die Oper in Paris im Salle Favart aufgeführt. Übrigens die erste Gounodsche Gabe, die dort gespielt worden ist.

Nach einer langen Reihe von Jahren, im November 1879, erschien La Colombe wieder auf einer kleinen, unbedeutenden Bühne der „Rue Taitbout“. Heute existiert dieses Lokal, welches den verschiedensten Vergnügungen zur Heimstätte gedient hat, nicht mehr. Auch La Colombe dürfte entflogen sein.

Faust.

Jene geheime Urkraft, welche man Liebe nennt, wird, so lange es Menschen und Welten giebt, nicht aufhören zu existieren. Sie ist ein Hauptfaktor in dem All, sie erfreut, sie betrübt uns, oft hat sie die Zügel der Herrschaft über uns in Händen, wir sind willenlos.

Die Herzensliebe, die uns innig an ein anderes Wesen, mit unsichtbaren, aber desto festeren Fesseln kettet, ist zu allen Zeiten und von allen idealen Künsten gefeiert worden. Unsere Marksteine in dem Liebesleben „Hero und Leander“, „Romeo und Julia“ und „Faust und Margarete“ sind von Malern, Dichtern und Komponisten erfolgreich als Vorwürfe benutzt, und werden auch sicherlich von zukünftigen Künstlern in irgend einer zweckentsprechenden Form wieder bearbeitet werden.

Die Wirklichkeit der Liebe ist mit den duftenden Blüten der Sage umsponnen und meistens veredelt worden. Jener ideelle Standpunkt ist es, der uns durch intensives Fühlen das Erhabenste in der Menschenbrust offenbart. Doch ungetrübt dürfen wir jene süße Gabe selten genießen. Irgend ein böses Element tritt hindernd dazwischen und reißt uns aus jener Sonnenhöhe unerbittlich hernieder. Wir sind eben nur Menschen!

Und wie Grillparzer, jener zu seiner Zeit verkannte, und erst jetzt, wie es scheint, erkannte Part, sein Drama, welches den Stoff Hero und Leander behandelt, „Des Meeres und der Liebe Wellen“ nannte, so können wir Gounods Werk „Faust“ den Zusatz „Des Schicksals und der Liebe Stürme“ geben.

Gounod hat seine spätere kirchliche Schöpfung „La Rédemption“ „Das Werk meines Lebens“ genannt. Wir können dies Wort, jetzt, wo das Fazit seines Lebens gezogen ist, besser auf den Faust anwenden.

Die Entwürfe hierzu datieren schon aus einer sehr frühen Epoche. Paris brachte diese gewaltigste Dichtung von Goethe als Schauspiel im Jahre 1827 zum erstenmale im Théâtre des Nouveautés mit einer begleitenden Musik von Béancourt.*)

Gounod hatte den Faust in einem Alter von 20 Jahren gelesen und zeigte ein so großes Interesse, daß er das Buch, während seines Aufenthalts in Rom (1839) als Stipendist der Regierung wiederholt, und mit besonderer Vorliebe las. Hier sollen ihm die ersten Ideen für sein späteres Werk gekommen sein. Jedenfalls ist dies dahin zu verstehen, daß Gounod irgend eine Scene nur flüchtig musikalisch skizzierte, ohne an eine größere, zusammenhängende Oper zu denken. Dies verbietet sich wohl schon aus dem Grunde, als Gounod in der damaligen Zeit sein ganzes Sinnen und Trachten der Kirchenmusik zugewandt hatte und demnach von einer weltlichen Opernschöpfung Abstand nehmen mußte. Eine von jenen herrlichen Melodien spielte er schon in Rom dem bereits erwähnten Direktor der Akademie Ingres vor, worauf ihm dieser entzückt antwortete „schreiben Sie nie etwas besseres".

Gounod hatte erfahren, daß ihm die Bühne schließlich doch mehr Vorteile bringe, und so wurden im Jahre 1855 die ersten Verhandlungen wegen Faust mit den uns bereits bekannten Textdichtern Barbier und Carré aufgenommen. Dieselben hatten schon früher einmal diesen Stoff für ein Stück im Théâtre du Gymnase behandelt. Sie standen also der Sache ziemlich nahe, und entsprachen dem Wunsche ihres Freundes. Doch kurze Zeit vor dem Abschluß des Werkes durcheilte die Journale die Sensationsnachricht, daß binnen kurzem das Théâtre Porte Saint Martin mit märchenhafter Ausstattung Faust als großes Melodrama bringen werde. Man kann sich die bittere Enttäuschung eines Komponisten denken, der sein idealstes Werk durch ein Ausstattungsstück gefährdet und verdrängt sieht.

An und für sich sind die Herren Direktoren bei Annahme von Stücken schon schwierig, um wie viel mehr sind sie es aber nun, wenn zwei gleichbetitelte, trotzdem in ihrem Wesen völlig

*) Im Jahre 1892 ist eine ganz vorzügliche französische Übersetzung von Goethes Faust von François Sabatier (Paris, Delagrave) erschienen. Der Verfasser sucht genau den Reimen und den Wortspielen in der französischen Sprache nach dem Original gerecht zu werden. Allen Freunden des feinsinnigen Vergleiches sei dies Werk empfohlen.

verschiedene Werke am Kunsthimmel der Konkurrenz aufsteigen. Welches zuerst erscheint — im vorliegenden Falle das Ausstattungsstück — sei es gut oder schlecht, hat nicht allein den Vorrang, sondern genießt auch bei der großen Menge, welche für den Kassierer stets das letzte Wort spricht, den gewissen Vorteil des unumstößlichen Erstgeburtsrechtes. So erging es auch unserem Gounod. Der Direktor der Oper Alphonse de Royer weigerte sich, sein Werk aufzuführen, ebenso Carvalho, welcher seinerseits den Komponisten veranlaßte, dafür die komische Oper „Le médecin malgré lui“ zu schreiben. Wie wir früher gesehen haben, gelang auch wirklich dieses Werk, welches in dem kurzen Zeitraum von fünf Monaten fertiggestellt wurde.

Diese Unterbrechung war für Gounod das beste Betreiben, seinen Faust doch aufgeführt zu sehen. Freilich mußte er sich gedulden und so kam mit der Zeit nicht allein Rat, sondern auch Herr Carvalho, der auf Veranlassung des Staatsministers Fould, welcher Gounod besonders wohl wollte, das Werk annahm. Direkt aber wirkte wohl der Umstand ein, daß die scenischen Wunder im Porte St. Martin nach und nach verblaßten.

Die Hälfte seines Faust hatte Gounod in der ungefähren Zeit eines Jahres beendet. Mit glühender Hingabe widmete er dem Werke sein ganzes Fühlen und Denken. Er ging mit seiner Arbeit auf das Sorgfältigste um. Die Musik war ihm das reinste Ideal geworden, sie erweckte unmittelbar seine Gefühle und gab die innersten Regungen seines Herzens wieder.

Er selbst äußerte sich einmal über die Art seines Schaffens wie folgt: „Sobald ich ruhig und bei mir selbst bin, erleuchtet sich meine Kunst vor meinem inneren Blick. Es scheint mir, als ob der Himmel sich plötzlich öffne und im vollsten Glanze erstrahle, unsichtbare Stimmen singen, was ich schreiben soll, und welche mich unwiderstehlich zwingen, an sie zu glauben.“ Kann man eine bessere Erklärung für eine göttliche Inspiration geben? Zeigt sich nicht auch Gounod aus diesen Worten als feinfühlendster und poesievoller Mensch? Freilich etwas sehr phantastisch, sonst aber wäre auch die Komposition des Faust nicht möglich gewesen. Wie eine süße Liebes- und Wonnezeit nannte er jene Periode, in welcher er die Perle des Werkes, die Gartenscene, geschrieben hat. „Sa lune de miel de Faust“ bezeichnet er jenen Abschnitt. Gounod war der gereifteste Lyriker seiner Zeit geworden.

Nach der unfreiwilligen auferzwungenen Pause wurde die Arbeit mit neuen Kräften und vollem Fleiße wieder aufgenommen, um möglichst bald zu Ende geführt zu werden.

Im Mai des Jahres 1858 avisierten schon die Journale das Erscheinen des Faust. Aber es hatte noch gute Weile damit. Die Vorbereitungen nahmen viele Monate in Anspruch, auch die Besetzungsfrage war mit mancher Schwierigkeit resp. persönlicher Unannehmlichkeit verknüpft. Für die Rolle der Margarete hatte man Mme Delphine Ugalde (geb. Beaucé, 3/12. 1829), die geniale Gattin des Direktor Varcollier von den Bouffes in Aussicht genommen. Sie wurde damals mit Hortense Schneider als die beliebteste Offenbach-Darstellerin gefeiert. Ihr Gedächtnis und ihre Gabe, schnell zu lernen, waren bewundernswert; in 48 Stunden konnte sie sich eine Opernpartie fest und ohne Probe einprägen. Auch als vorzügliche Lehrerin und Komponistin einer Oper „La halte au moulin" war sie vorteilhaft bekannt. Da ihrem Wesen jedoch die Rolle der Margarete nicht zusagte, so lehnte sie dieselbe ab.

Als Retterin in der Not trat — und hierdurch befestigte sie noch mehr ihren Ruhm — Mdme Carvalho ein. Sie war das Ur- und Vorbild einer idealen Margarete, wie sie der Komponist gedacht hat, ein Muster für alle französische Darstellerinnen, die sich später mit dieser Partie zu befassen hatten.

So näherte man sich endlich dem Ziele. Aber neue Schwierigkeiten machten sich bemerkbar. Den Praktikern war die Länge des Werkes nicht entgangen und man drang in Gounod, hier und da Kürzungen vornehmen zu wollen. Wie schwer ihm dies wurde, ist verständlich, wenn man bedenkt, mit welcher Liebe er fast jede Nummer geschrieben hatte. Allein, wohl oder übel mußte er sich dazu verstehen. Die Erfahrung, welche er in dieser Beziehung bei einigen seiner früheren Werke gemacht hatte, ließ er sich als Lehre dienen. Es fiel daher im zweiten, dritten und fünften Akt je ein Duett und im vierten eine Romanze des Siebel fort. Doch noch ein anderer Umstand, der nicht so leicht zu beseitigen war, wie der soeben angeführte, wurde streng gerügt und gefährdete eine Hauptnummer des Werkes. Die Kirchenscene erregte durch das Erscheinen des Mephisto an geweihtem Ort bei der Geistlichkeit Anstoß. Der Klerus besaß zu jener Zeit eine geheimnisvolle Macht, gegen welche der Komponist, der sich um keinen Preis jene Episode

entgehen lassen wollte, schwer ankämpfen konnte. Nach vielem Hin und Her nahm sich der apostolische Nuntius Ségur, welcher mit Gounod befreundet war, der Sache an, und erwirkte bei der geistlichen Behörde, daß die Kirchenscene aufgeführt werden könne. Daß dieselbe für das Verständnis des Werkes wichtig, unerläßlich im besondern für den Charakter Margaretens ist, dürfte nicht bezweifelt werden. Wie sollte denn z. B. auch die Stimme des Gewissens von Margarete anders als dnrch den Mund des Bösen Ausdruck finden?

So mag es denn gekommen sein, daß der Part des Mephisto als „Unsichtbare Stimme“ — selbst der Goethesche Ausdruck „Böser Geist“ ist vermieden — in den Textbüchern bezeichnet wird.

Endlich war man so weit gediehen, daß die erste Aufführung auf Mittwoch den 24. Februar 1859 angesetzt wurde. Da plötzlich ein neues Mißgeschick, alles schien sich gegen Faust verschworen zu haben. Kurz vor Beginn der Vorstellung wurde der Darsteller der Titelrolle Guardi von einer derartig hartnäckigen Heiserkeit befallen, daß es ihm unmöglich war, zu singen. Selbst ein Markieren ging nicht an. Gounod war in heller Verzweiflung, ein Königreich für einen Tenor! Was war zu thun? Er eilte zu Carvalho und erbot sich selbst, den Faust zu singen. Man hätte ihm gewähren sollen. Wir wissen, daß Gounod eine sehr schöne, weiche und biegsame Tenorstimme besaß, welche den lyrischen Ergüssen der Partie völlig entsprach. Auch seine Erscheinung, einem echten Germanen ähnlich, hätte die ritterliche Figur des Liebhabers hervorgehoben. Wäre auch sein Spiel naturgemäß nicht auf der Höhe jener beiden Eigenschaften gewesen, das Publikum würde gewiß die größte Nachsicht geübt haben. Carvalho ging auf Gounods Vorschlag trotz seines Bittens und Drängens nicht ein. Wer weiß, was geworden wäre, hätte man es ihm zugestanden. Wie die Vorsehung überhaupt bei der ganzen Existenz des Faust eine große Rolle spielte, so hätte sie vielleicht, wenn gedachtes Experiment zur Ausführung gekommen wäre, für die weitere Laufbahn des Komponisten teilweise neue Momente gebracht. Bekanntlich hat ja meistenteils der Zufall in der Welt irgend etwas entkeimt, das weiter entwickelt und schließlich zum Größten geschaffen wurde. Jedenfalls ist die Musikgeschichte um eine sehr interessante Kuriosität ärmer.

Als Ersatz wurde der Tenor Barbot gefunden, welcher in ungefähr drei Wochen die Partie lernte.

So ging denn endlich nach manchem Verhängnis am 19. März 1859 „Faust“ im Théâtre lyrique du Boulevard du Temple in Scene.

Es dürfte nicht ohne Interesse sein, das Scenarium dieses ersten Faust in großen Zügen zu durchsprechen. Dasselbe enthielt sehr viel Dialog. Der besseren Übersicht wegen sind diese Stellen nachstehend in runde Klammern gesetzt.

Die Einleitung bringt ein fugiertes Thema, den grübelnden Faust, welches nach und nach zu einer Melodie emporsteigt, die uns Margarete als verklärtes Wesen vorstellen soll. Im Schlußsatz „Christ ist erstanden“ hören wir Oktaven mit Quinten in der Harmonie, welche Verwendung uns Gounod als wissenden Musiker zeigt. Diese Kenntnis ist aus den Traktaten des Benediktinermönchs Hucbald (geb. um 840, gest. 930 oder 932) aus Flandern genommen, welcher zuerst eine derartige Verbindung brachte.

Der erste Akt ist unverändert geblieben. Faust gealtert und gebückt — viele Sänger übersehen dies — sitzt in seiner Zelle; unzufrieden und zweifelnd ergiebt er sich dem Bösen, der ihm nicht Reichtum und Ruhm, sondern Jugend und Liebe wiederbringen soll. Mephisto zeigt ihm in einer Vision Margarete am Spinnrocken, zu dieser entbrennt Faust in schneller Liebe. Sein altes Kleid fällt ab, mit ihm seine Gedanken, seine Vergangenheit, als junger Edelmann, der tiefe Neigung zu jenem ihm vorgestellten Ideal gefaßt hat, steht er vor uns und begiebt sich mit dem Satan in die Welt, um die irdischen Freuden derselben zu genießen. Es ist im Text besonders hervorgehoben, daß das Gewand vom Faust fallen soll und er sich plötzlich verjüngt zeige. Viele deutsche Darsteller verzichten hierauf. So hat z. B. Niemann diesen Theaterkoup verschmäht, er entfernte sich als gealterter Faust und trat später erst als jugendlicher Ritter auf.

Der zweite Akt beginnt mit den frischen gemischten Chören der Studenten und Bürger, welche vor den Thoren des Städtchens das Kirmesfest feiern. Der französische Chor der Bässe hebt an mit den Worten:

Vin ou bière
bière ou vin

wofür wir im Deutschen singen:

Wein und Bier
Und Bier und Wein

eine Unkorrektheit, die doch gut hätte vermieden werden können. Bei Übersetzungen muß man sich doch thunlichst dem Originale nähern und vielleicht nur bei Wortbildern oder Vergleichen ꝛc. dem Sinne resp. dem Sprachgebrauch jenes Landes, für welches die Übertragung bestimmt ist, eine Konzession machen. Das deutsche Textbuch von Faust teilt übrigens die Fehler und Mängel manches anderen übersetzten Librettos. Heutzutage ist es Gott sei Dank in dieser Beziehung besser geworden. Es gilt nicht nur die Musik allein, sondern auch die Worte und Verse zeigen sich in besserer Form. Mit Pietät hat man die Verse „Es war ein König in Thule" nach Goethe mit einer einzigen kleinen auch unverständlichen Abweichung belassen. Dem Chor war früher ein stimmführender Bettler beigesellt, der aber später gestrichen wurde. (Valentin rüstet sich zum Kriegszug, zeigt ein kleines Bildnis seiner Schwester Margarete, das ihn als Talisman beschützen soll, und bittet Siebel, sich der Verlassenen anzunehmen. Faust und Mephisto kommen und, nachdem sie die Zechenden begrüßt haben, schließen sie sich der Gesellschaft an. Mephisto wird aufgefordert, ein Lied zum Besten zu geben, wozu er sich nicht lange nötigen läßt.) Er singt das Lied „vom goldenen Kalb". Der Komponist hat es richtig verstanden, dieser Nummer eine diabolische Färbung zu geben. Die einleitenden Takte, die ja nicht zu langsam genommen werden dürfen, drücken so recht die zügellose Begierde nach Gold aus. (Weiter macht sich nun der Böse in der Gesellschaft angenehm, indem er hier und da wahrsagt, was freilich den Betreffenden mit nicht allzu großer Freude für die Zukunft erfüllen dürfte. Gutes erfährt Keiner. Wagner — der später gestrichen und in Brander teilweise übergegangen ist — hört, daß er beim nächsten Sturm auf den Wall seinen Tod finden würde, desgleichen stürbe Valentin in einem Duell, und dem verliebten Siebel würde in der Hand jede Blume welken, die er der Margarete bringen will. Das ist der Versammlung zu viel, sie wittert den Satan und man greift zu den Waffen.) Hier setzt der Chor ein. Dann bleiben Faust und Mephisto allein auf der Scene. (Letzterer bereitet den verliebten Doktor auf das Erscheinen der Margarete vor; sein in dumpfer Zelle geschautes Ideal soll sich nun in Wirklichkeit

zeigen.) Von fern hört man die Klänge des ungemein gefälligen Walzers erschallen, die Bühne füllt sich mit jungen Mädchen, Bürgern und Studenten. Gesang und Tanz erfreuen die fröhlichen Herzen. Auf kurze Zeit tritt eine Unterbrechung ein. Margarete naht sich, sie kommt aus der Kirche und will heim. Faust nähert sich ihr, wird aber abgewiesen. Darauf setzt der Chor wieder ein, der unter Begleitung des Tanzes, das lebensvolle und frische zweite Finale bildet.

Der dritte Akt enthielt in seiner ersten Fassung sehr viele gesprochene Stellen. Wir sehen einen mitten in der Stadt gelegenen Garten, an dessen Rande sich das Häuschen, wo Margarete wohnt, befindet. (Siebel, welcher derselben einen Rosenstrauß binden will, ist entsetzt, daß alle gepflückten Blumen in seiner Hand welken. Doch er weiß sich Rat. Nachdem er mit Weihwasser seine Finger benetzt, ist der Teufelszauber gebrochen. Ein herrliches Bouquet hängt er an die Thür von Margarete. Welche Überraschung und Freude wird es ihr bereiten! Doch weit gefehlt, Mephisto kennt ein Mädchenherz besser, Blumen sind nur eine leichte, vergängliche Freude, ein glänzender Schmuck besticht besser. Wollen sehen, was sie wählt, meint er zu seinem Begleiter, indem er das Schmuckkästchen vorsichtig vor die Thür stellt.) Die nun folgende As-dur-Kavatine — das dankbarste Gesangstück für den Tenor — Salut demeure chaste et pure — „Gegrüßt sei mir, o heilige Stätte“ wurde durch die kurze Phrase des Faust „Welch unbekannter Zauber faßt mich an“, nicht eingeleitet, sie ist erst später hinzugeschrieben worden. Der deutsche Text der Kavatine enthält wieder eine Geschmacklosigkeit, die leicht hätte durch geschickte Übersetzung vermieden werden können. Es wird von der „keuschen Unschuld“ gesprochen. Ganz abgesehen von dem Pleonasmus, der in diesem Ausdruck liegt, hätte man bedenken sollen, daß wir im Deutschen hierfür eine sehr gute Wendung haben, indem wir „holde Unschuld zu sagen pflegen, was in unserem Falle für Margarete wie geschaffen ist.

Es folgt das Lied vom König von Thule und der Schmuckwalzer. Größere musikalische Gegensätze, und noch dazu so dicht nebeneinander, sind kaum denkbar. Das schwermütige, sinnende Lied bringt uns Deutschen das Wesen der Margarete so verständlich nahe, und die Schmuckarie, welche der Sängerin einige Konzessionen macht, zeigt uns den ganzen französischen Leichtsinn. Der Auffassung der Rolle wird von mancher Sängerin

an dieser Stelle ein Schnippchen geschlagen. Gut ist es nur, daß Mdme Ugalde, jene perfekte Offenbach-Darstellerin, die Rolle nicht übernahm, zu der sie ursprünglich ausersehen war. Sie hätte vielleicht eine unbeabsichtigte Parodie geschaffen, welche dem ganzen Werke zu einer unheilvollen Klippe geworden wäre.

Durch irgend eine solche verfehlte Darstellung hat Richard Wagner ein schnelles Urteil gefällt, indem er Margarete als eine verliebte Grisette bezeichnete. Dieser, außer Art der Dichtung und Komposition stehende Ausspruch ist später unverstanden von der deutschen Kritik oft angeführt worden. Vielleicht schwebte auch immer der Gedanke vor, daß zuerst eine Darstellerin Offenbachscher Gestalten als Gretchen in Aussicht genommen war. In vielen solchen Fällen verkörperten sich schon die Gedanken zur That. Man sieht wirklich, was nur im Bereich der Vorstellung lebte.

(Marthe kommt und bewundert Margarete in ihrem Schmuck.) Faust und sein Begleiter promenieren im Garten, und vereinigen sich nun mit den beiden Frauenstimmen zu einem großen Quartett. (Dasselbe wird durch das Eintreten von Siebel unterbrochen und ein langer Dialog gesponnen, in welchen Mephisto seine sarkastischen Bemerkungen mischt. Nach und nach entfernt dieser Frau Marthe und Siebel, sodaß das Liebespaar allein auf der Scene bleibt.) Dasselbe beschließt mit dem Duett „Laß mich in dein holdes Antlitz schauen" den dritten Akt, welcher auf einer Höhe steht, die Gounod nie wieder erreicht hat.

Der vierte Akt zerfällt in drei Bilder. Zuerst finden wir Margarete in ihrem Zimmer allein. Sie ist von Faust verlassen worden, und muß überdies noch den Spott ihrer Freundinnen ertragen. Sie singt den Satz: il ne revient pas. Derselbe wurde einige Zeit fortgelassen, ist später jedoch wieder aufgenommen worden. (Darauf erscheint Siebel, und der Dialog wird bis zu Ende geführt.) Als Faust in England aufgeführt wurde, hatte Gounod sich dazu verstehen müssen, für die Sängerin Mdme Nantier Didié, welche den Siebel darstellte, eine zweistrophige Romanze „Versez vos chagrins dans mon âme" zu schreiben, welche an dieser Stelle gesungen wurde. In Paris kam sie jedenfalls nicht zum Vortrag.

Das zweite Bild führt uns auf einen öffentlichen Platz, der im Hintergrunde durch eine Kirche abgeschlossen ist. Großer Jubel herrscht über die Heimkehr der siegreichen Krieger. Marsch

und Chor vervollständigen die für die Oper mit richtigem Verständnis gut ausgearbeitete Scene. (Siebel begrüßt den wohlbehalten zurückgekehrten Valentin, dessen Freude sich jedoch sehr bald herabstimmt, als er über seine Schwester nichts Gutes erfährt. Erzürnt und in seiner Ehre gekränkt eilt er in ihr Haus. Alsdann treten Faust und Mephisto auf.) Es wird die bekannte Serenade gesungen, die den ohnehin schon gereizten Valentin herausfordert. Das Duell zwischen ihm und Faust wird von Mephisto sekundiert, der auch seinerseits den tötlichen Streich gegen Valentin führt. Durch den Lärm aufmerksam gemacht eilen die Bürger herbei und finden den sterbenden Krieger; der Thäter ist entflohen. Margarete wirft sich verzweifelnd über ihren Bruder, wird jedoch von ihm zurückgestoßen und erfährt aus seinem Munde, daß Faust ihm die Todeswunde beigebracht habe.

Mit einem Fluch gegen seine Schwester auf den Lippen verscheidet Valentin. Die Leiche wird von den Bürgern fortgetragen, die Menge verläuft sich nach und nach, nur Margarete bleibt bewußtlos am Boden liegen. Es öffnet sich langsam bei offener Scene das hohe Portal der Kirche nach beiden Seiten. Wir sehen ihr Inneres, den Hochaltar und eine gläubige, auf den Knieen liegende, betende Versammlung. Die Kulissen, welche den Marktplatz flankierten, und Häuser mit vorspringenden Giebeln darstellten, weichen ebenso langsam zurück und lassen uns hohe Strebepfeiler erblicken, die das Gewölbe der Kirche tragen. Von diesem dekorativen Wunder versprach sich der Komponist viel, und er hat sich in dem Erfolge nicht getäuscht. Margarete wird durch den dumpfen Orgelton wieder zur Besinnung gerufen. Sie erwacht und will beten, findet aber keine Erleichterung, da die unsichtbare Stimme (jene bereits erwähnte und von der Geistlichkeit angefochtene Stelle), das böse Gewissen, jeden Trost aus ihrem Herzen entfernt. Ihre Freundinnen rücken von ihr fort und meiden die Verfluchte. Von Scham, Schmerz und Reue überwältigt, bricht die Unglückliche zusammen.

Der letzte Akt enthält keine Dialogstelle. Er zeigt uns, wie Faust auf der Bahn seines Verhängnisses weitergestoßen wird. Von Irrlichtern gelockt irrt er mit sich selbst unzufrieden in dem zerklüfteten Gebirge umher. Doch Mephisto weiß gegen solche Stimmungen guten Rat. Auf seinen Wink verwandelt sich die Scenerie in des Satans Palast, wo mit orientalischer Pracht

und ungezügelter Lust das Fest der Walpurgisnacht gefeiert wird. Faust giebt sich durch einen Vergessenheitstrank dem tollsten Liebesrausch hin. Plötzlich aber versinkt das höllische Spiegelbild und wieder umgiebt ihn dichte Finsternis. Noch geblendet von der soeben dargebotenen Augenweide sieht er, wie sich Margarete als Phantom langsam über den Kamm der Felsen im Gewande einer Büßerin fortbewegt. Unnennbares Weh erfaßt ihn beim Anblick eines solchen Jammers, mächtiger denn je flammt die Liebe zur Verlassenen und im Taumel wilder Sinnenlust halb Vergessenen auf. Er verlangt nach ihr und stürmt ihr nach, nicht achtend, daß Hexen und wunderliches Getier ihm den Weg versperren.

Im Gefängnis findet er seine Margarete wieder, aber nur allzu gut erkennt er ihren geistigen Zustand. Auch ihr kommen die Erinnerungen an die schönen Stunden wieder. Mit geschickter Hand hat Gounod hier jene feinfühligen Themen des Walzers aus dem zweiten Akt eingeflochten, die in ihrer Anspruchslosigkeit, und den Ausdruck der Schwermut tragend, von Herzen kommen und zu Herzen gehen. Es ist hier der Fall, daß die Musik mit ihrem ganzen Zauber direkt auf unser Gemüt einwirkt, denn jeder fühlt unbewußt, daß diese musikalische Illustration gar nicht anders sein kann. Man durchlebt im Fluge des Gedankens noch einmal die ganze Freude und den tiefen Jammer, die in Margaretes Herz wurzeln. Faust will Margarete befreien, um mit ihr zu fliehen. Sie will jedoch das Gefängnis nicht verlassen und ergiebt sich ihrem Schicksal. Faust wird von Mephisto fortgezogen, er findet vor den Himmlischen keine Gnade. Die Mauern des Gefängnisses versinken, und wir sehen, wie Margarete von Engeln getragen, dem Himmel langsam zugeführt wird.

Das Goethesche Wort „Sie ist gerettet" (Stimme von oben) hat Veranlassung zu einer Opernapotheose gegeben. Gounod hat dieselbe mit den weihevollsten Tönen ausgestattet, die den solennen Schluß des Werkes bilden.

Und wie war die Aufnahme dieser Oper, von der sich der Komponist so viel versprochen hatte? Sehr mäßig, Beifall fand nur der Soldatenchor im vierten Akt, der durch sein markantes und melodiöses Wesen die Pariser zur Begeisterung hinriß. Besonders kehrte man die breite, derbe Art desselben, die als urdeutsch aufgefaßt wurde, hervor. O hätte man doch gewußt,

wie es mit diesem Musikstück bestellt und wozu es bestimmt war. Es war ein Kosakengesang aus einer von Gounod komponierten Oper Ivan de Russie oder Ivan le terrible, zu welcher Henri Trianon den Text geschrieben hatte. Die Partitur soll beinahe vollendet gewesen sein. Die Oper Ivan ist indessen nie aufgeführt, und die einzelnen Nummern wurden später anderweitig verwendet. Die herrliche Gartenscene, jenes poesievolle, musikalisch duftige Meisterstück, ging ohne irgend welchen Enthusiasmus hervorzurufen, vorbei. Heutzutage scheint uns dies unerklärlich und stellt das Verständnis der damaligen Zuhörer in ein eigentümliches Licht. Doch wollen wir hierbei nicht allzu scharf urteilen, da wir die Umstände, die eventuell bei dieser Vorstellung mitgespielt haben, heute nicht mehr beurteilen können.

Am vorteilhaftesten sprach sich Berlioz' in seiner Kritik, welche in dem Journal des Débats erschien, aus. Er weist an der Hand der genausten Analyse die Schönheiten der Gounodschen Musik nach, von der Einleitung, die den wissenden Harmoniker zeigt, bis zur Schlußscene im Kerker, ist er des Lobes voll. Der fünfte Akt ist ihm nach zweimaligen Hören noch nicht gegenwärtig genug geworden. Nach vierstündiger Dauer der Musik erklärte er sich für erschöpft! Wie ist man dagegen heutzutage unempfindlich gegen die Oper und das ganze Konzertwesen geworden. Das zurückhaltende Urteil Berlioz über den Schlußakt scheint uns insofern heute auch noch unbegreiflich, als die musikalischen Ideen dieses Aktes von nicht allzu tiefer Bedeutung sind und vieles durch die direkte Einwirkung auf das Ohr des Zuhörers gewissermaßen als ganz selbstverständlich wirkt. Vielleicht hat er mehr hineinlegen wollen, als in Wirklichkeit vorhanden ist. Eine eventuelle spätere Besprechung des letzten Aufzuges durch Berlioz ist nicht bekannt geworden. Er ist aber der einzige, der die Gartenscene in ihrer vollen Schönheit erkennt, der hier ganz mit dem Komponisten fühlt, der seine Gedanken versteht.

Auch in der Gazette musicale fanden sich anerkennende Worte. Dagegen war Scudo, der fortwährende Raisonneur in der Revue des deux mondes, — er starb 1864 dem Wahnsinn verfallen — von auffallendster Bitterkeit gegen Gounod. Er war überhaupt nie gut auf denselben zu sprechen, was sich bei jeder Gelegenheit — mit geringer Ausnahme — drastisch genug zeigte. Ihm schloß sich Jules Noriac im Figaro an. Wie

fade die Scherze dieser Herren sind, die auf das große Publikum nach ihrem Sinne durch Spötteleien als interessant wirken sollten, sehen wir zum Beispiel in einer Bemerkung des letztgenannten. Er findet das Guitarrenständchen des Mephisto im vierten Akt urdeutsch, nur hört es sich an, als hätte der Teufel Sauerkohl in seiner Mandoline. Der geschätzte Kritiker hatte vielleicht mal irgend etwas von diesem urdeutschen Hausmannskostgericht gehört, und kann sich demgemäß nur die derbe Nahrung, die mit dem leichten, kecken Ton der Serenade nicht im geringsten in Einklang zu bringen ist, vorstellen. Oder wollte er sehr geistreich sein und etwa folgenschwer wirken? Dann hätte aber sein Bild nicht gepaßt, oder die Form des Vergleichs wäre überhaupt nicht gut gewählt. Hätte Noriac gewußt, daß im Deutschen die Volkssprache unter Kohlreden ein müßiges Geschwätz versteht, so hätte er sicherlich nicht von Kohl gesprochen, und, wenn möglich, eine pointenreichere Wendung gefunden.

Aus allem aber ersieht man nur zu gut, daß die damalige Zeit in Frankreich noch nicht völlig geeignet war, ein solches Werk aufzunehmen.

Es wurde Gounod nicht vergessen, daß er sich in seinem Wesen zu sehr der deutschen Musik nähere. Die Franzosen wollten auf musikalischem Gebiet als allein schöpferisch und maßgebend anerkannt werden. Eine Eitelkeit, die sich eben mit dem internationalen Wesen der Musik, der herrlichen, jedem Volke gleichsam als geistiges Element mitgegebenen Weltsprache, nicht vereinen läßt. Die Erfordernisse jener Epoche und die bestimmende Art eines solchen Werkes standen damals noch nicht auf dem Boden des völligen Verstehens dieser Musik. Erst nach einer ziemlich langen Reihe von Jahren ging der Stern über den Wert dieser Oper auf. In der Musikgeschichte ist dies ein, zumal früher häufig wiederkehrender Fall. Auch besondere, mißbilligende Worte läßt man der Kirchenscene widerfahren, die doch in ihrer Einfachheit von Wirkung ist. Was verlangte man denn überhaupt von einer solchen Scene, die eben nur schlicht sein darf und lediglich vom Chorgesang mit Orgelbegleitung getragen werden kann? Es ist dies sicherlich auf die Verbote, die sich von Anfang an diesem Gedanken entgegenstellten, zurückzuführen. Die Kirche und das Theater waren ja schon so oft feindlich gegen einander gerückt.

Für die Ausstattung war alles Erdenkbare gethan worden.

Schöne Prospekte, maschinelle Überraschungen, elegante Kostüme (dem ausartenden Geschmack hierbei war Gott sei Dank durch das Sujet ein festes Ziel gesetzt) und gefällige Arrangements mußten äußerlich das Auge des Publikums unterhalten. Am herrlichsten war die kunstvoll ausgeführte Dekoration des Teufelspalastes (5. Akt 2. Bild), welche aus dem Atelier der bekannten Firma Cambon & Thierry stammte.

März war insofern eine ungünstige Zeit, eine neue Oper herauszubringen, als die Hauptwintersaison vorüber, und die Spielzeit sich ihrem Ende näherte.

Im September desselben Jahres wurden daher die Vorstellungen wieder aufgenommen. Guardi sollte den Faust singen, aber seine nicht zu bannende Heiserkeit hinderte ihn auch diesmal daran.

Michot sang für ihn die Partie. Gounod, der für seine Margarete schwärmte, hatte als Vorspiel zum fünften Akt für die Walpurgisnacht eine neue Symphonie geschrieben.

Am 30. Oktober 1862 vollzog sich in Paris das freudige Ereignis, daß das neue Théâtre lyrique de la place du Châtelet eröffnet wurde. Gounod hatte zu dieser Feierlichkeit eine Hymne à la musique komponiert, die von sämtlichen Mitgliedern der Oper gesungen wurde. An der Spitze des Chors standen die beiden Gesangsgrößen M^{dme} Viardot Garcia und M^{dme} Carvalho, jene verkörperte die Frauengestalten des jugendlichen Gounod, diese die Schöpfungen des gereifteren und erfahreneren Komponisten.

Die Hymne selbst heiligte als Zweck die Mittel, indem sie bei dieser Gelegenheit erschien und wieder verschwand.

Nichts ist undankbarer als eine derartige Komposition. Die Aufmerksamkeit der Zuhörer ist vollständig durch die Neugier der Zuschauer in Anspruch genommen. Da giebt es so viel neues zu bewundern, auch zu mäkeln, daß die Äußerlichkeiten die Versammlung vollständig beherrschen. Eine Gelegenheitshymne ist das reine musikalische Wetterleuchten, welches sich einige Zeit bemerkbar macht, dann aber spurlos vorüberzieht.

Als Eröffnungsvorstellung folgte dann Margarete. Seit jener Zeit schreiben sich die eigentlichen Erfolge dieser Oper her. Sie wurde in der Saison 1862—63 70mal gegeben. Im März 1868 fanden unter der Direktion von Carvalho im Salle Ventadour einige Faustaufführungen statt.

Am 3. März 1869 wurde schließlich dem Komponisten die hohe Ehre zu teil, sein Werk in der großen Oper dargestellt zu sehen. Es geschah zum erstenmal, daß eine Oper, die schon vorher des öfteren auf verschiedenen Bühnen von Paris aufgeführt war, ihren Einzug in die große Oper hielt. Die erlesensten Kräfte repräsentierten die Hauptrollen. Der Lieblingstenor von Auber Collin sang den Faust, Faure war als Mephisto der eleganteste und gewandteste Teufel der Welt, und die Schwedin Mlle Nilsson — damals 26 Jahre alt — das vorzüglichste Gretchen. Später alternierte Mlle Hisson mit der Nilsson. Auch Adelina Patti hat in Paris die Margarete gesungen. Es wurde seit dieser Zeit vieles in der Oper geändert, und sie nahm schließlich die Gestalt an, wie wir sie jetzt zu hören gewohnt sind.

Vor allem fiel der Dialog fort, das gesprochene Wort ist aus der großen Oper verbannt (leider nicht auch das undeutlich gesungene). Die Kirchenscene bildete nicht den Schluß des vierten Aktes, da sie dem Komponisten nicht genug Bewegung enthielt. Das erste, dritte und vierte Finale wären sich in der einfachen Form zu ähnlich gewesen. Daher wurde die Kirchenscene vor dem Tode Valentins eingeschoben, und dieser mit vorhergehendem Soldatenchor beschloß den vierten Akt. Von dem schönen scenischen Effekt der freien Verwandlung in die Kirche mußte also Abstand genommen werden. Über die folgerichtige Aufstellung dieser beiden Scenen läßt sich streiten. Richtiger ist wohl, daß Gretchen nach dem Tode ihres Bruders die Kirche betritt und von jedermann gemieden wird. Ihre Schande ist erst durch den Fluch Valentins in Gegenwart der Nachbarn öffentlich bekannt geworden. Was man sich vorher nur traute zuzuflüstern, ist jetzt von ihrem Bruder in seiner letzten Stunde allen enthüllt worden. Doch man muß manche Gewalt den Operntexten nachsehen, welche in diesem Falle nur unbedeutend ist, und bei der allgemeinen Kenntnis des Stoffes nicht schwer ins Gewicht fällt.

Für den letzten Akt wurde zu dem Walpurgisfest ein großes Ballett geschrieben, welches einige Ideen aus dem zweiten Teil des Goetheschen Faust verkörpern soll. Auf seine Sinnlichkeit wird eingewirkt, und wie dort, so treten ihm auch hier neue Verführungen entgegen. Die ganze klassische, zweideutige Gesellschaft, die der Teufel geholt, hat sich hier vereinigt, um en masse den alten Sünder zu umgarnen. Kleopatra, Lais, Aspasia,

Helena, Phryne treten ihm als Verführerinnen entgegen. Die ganz entzückende Ballettmusik weist sieben Nummern auf: Allegro, mouvement de valse (von bestrickendem Reiz) Adagio — Allegro — Moderato maestoso — Moderato con moto Allegretto, Allegretto vivo. Letzteres artet in einen bacchantischen Taumel sinnlichster Lust aus, der leider musikalisch völlig mißlungen ist. Getöse ist nicht mehr Musik.

Die Sterne der damaligen großen Oper, die beiden gefeierten und vergötterten Ballerinen Fioretti und Laure Fonta errangen in diesem Divertissement neue Triumphe. Ihre Grazie und bewegliche Leichtigkeit in den Pas waren von höchster Vollendung, und für die Habitués die verkörperten Ideale einer Terpsichore.

Am 4. November 1887 fand die fünfhundertste Aufführung des Werkes statt, welche Gounod persönlich leitete und Gegenstand der überschwenglichsten Ovationen wurde. Am Tage vorher hatte ihm die Direktion der großen Oper einen kostbaren Dirigentenstab aus Elfenbein mit schwerem goldenen und figurenreich getriebenen Handgriff zur Erinnerung mit feierlicher Ansprache überreicht.

In der Jubiläumsvorstellung sang der Pole Jean de Reske den Faust. Gounod stand auf der Höhe seiner Triumphe, sonnig lächelte ihm das Glück.

Freitag, den 14. Dezember 1894 beging die große Oper in Paris die 1000. Aufführung von Faust in festlichster Weise, nachdem vor einigen Monaten Mignon von Thomas eine gleiche Feier erlebt hatte. Es ist nicht die 1000. Aufführung von Faust in diesem Theater, sondern die 1000. Vorstellung des Werkes überhaupt.

Die Franzosen ehren mit schöner Einmütigkeit bei feierlichen Anlässen ihre großen Männer, gleichviel ob sie noch am Leben, oder schon verstorben sind. Es ist bei ihnen weniger Patriotismus als ein Zug von Taktgefühl, welches sie nicht allein unter sich zu wahren wissen, sondern auch in solchen Fällen nach außen hin mit würdiger Repräsentation zu tragen verstehen, wodurch immer ein guter Eindruck für sie hervorgerufen wird. In dieser Beziehung verdienen sie Nachahmung.

Die Vorstellung wurde von Madier de Montjau geleitet und fand in Alvarez-Faust, Delmas-Mephisto und Mdme Caron-Margarete glänzende Vertreter. Zum Schluß verwandelte sich

der Kerker in eine säulengeschmückte, offene Ruhmeshalle (Gretchens Himmelfahrt blieb fort), in deren Mitte man eine Gruppe, entworfen von Falguière, erblickte. Sie stellte Gounod dar in einem klassischen Gewande, auf einem Sockel sitzend, überragt von einem geflügelten Genius, der mit der Rechten eine Tuba an die Lippen führte, während die Linke eine Leier hielt. Die Hauptfiguren aus den Werken: Sappho, Romeo und Julia, Polyeucte, Mireille, Königin von Saba u. s. w. nahmen malerisch um die Statue ihres Meisters Aufstellung. Sämtliche Gesangskräfte der Oper beteiligten sich und trugen eine von Barbier gedichtete und von Thomas komponierte Hymne zur Verherrlichung Gounods vor.

Unter den geladenen Gästen bemerkte man drei Personen, die an den ersten Vorstellungen teilgenommen hatten: Barbier, Barbot und M^{dme} Carvalho.

Hätte Gounod solche Erfolge ahnen, diese Wandlung im Geschmack des französischen Publikums vorhersehen können, so wäre ihm auch ein pekuniär besseres Unterbringen seiner Partitur möglich gewesen. Nach den ersten lau aufgenommenen Aufführungen war der Verleger Heugel père (geb. 1815, gest. 12/11 1883) mit Gounod in Beziehungen getreten. Für den ersteren war nur der Walzer im zweiten Akte maßgebend, von diesem allein versprach er sich einen Nutzen. Indessen zerschlugen sich die Verhandlungen nur zu bald.

Auf Veranlassung eines Freundes von Gounod Prosper Pascal wurde der bekannte Choudens (Choudens père) auf die Partitur aufmerksam gemacht.

Jedoch auch er verhielt sich passiv, schließlich wurde er von seiner Familie gedrängt, sich die Oper öfter anzuhören, damit er endlich auf den Geschmack käme. In seinem Verlage, gültig für Frankreich und Belgien, erschien also Margarete, und der Komponist erhielt dafür ungefähr die Summe von nur — — Fcs 7000. Choudens wurde ein reicher Mann, Gounod mag oft an die große Billigkeit des von ihm überlassenen Werkes mit Unbehagen gedacht haben, indessen wurde die Freundschaft der beiden Männer hierdurch nicht getrübt. Mehr Neid erregte Choudens bei den übrigen Verlegern, so z. B. bei Léon Escudier, dem auch erst die Partitur angeboten war, aber mißtrauisch abgelehnt hatte.

Die Oper Margarete verbreitete sich schnell. In Darm-

stadt wurde sie zum erstenmal in Deutschland im Jahre 1861 gegeben, und errang einen großen Erfolg, der auch nicht durch viele mißliebige Urteile in der Presse geschmälert werden konnte. Man warf dem Sujet eine Verzerrung des Goetheschen Faust vor, ein Einwand, der weniger Gounod als die Librettisten trifft. Und doch, wie geschickt haben sie es verstanden, die einzelnen, für die Oper geeigneten Scenen herauszuschälen, und zu einem Ganzen zu vereinen. Wäre es überhaupt möglich, und vor allem rationell, das gewaltige Goethesche Werk vollständig musikalisch zu illustrieren? Würde da nicht an vielen Stellen den Tönen Gewalt angethan werden, wodurch dieselben sich zu einem Zerrbild gestalten müssen? Die bedingungsweise Behandlung des Stoffes, die nicht trefflicher durch Gounodsche Musik ausgestattet werden konnte, hat schließlich, trotz vieler Nörgeleien, durch die Erfolge ihre Lebensfähigkeit bewiesen.

Auch der allgewaltige Wagner konnte es sich nicht versagen, in einem Vortrage, welchen er als Mitglied der kgl. Akademie am 28. April 1871 zu Berlin unter Beisitz von Franz Commer, Joachim, Kiel und Dorn hielt, Gounod einen Seitenhieb zu versetzen. In seinem Vortrag — er las denselben ab — „über die Bestimmung der Oper“ bemerkte er, „wenn es noch eine Möglichkeit gegeben hätte, daß der Faust auf einer deutschen Schaubühne würdig dargestellt werden könnte, so wäre die Aufnahme der Oper von Gounod eine Unmöglichkeit gewesen“. Nichtsdestoweniger hat Wagner sich gerade den Faust als ein Beispiel für seine Anrede Evchens durch Walter in den Meistersingern genommen. Der Anklang an die Kirchgangsscene ist unverkennbar.

In schneller Reihe folgten nun die Aufführungen des Faust in Wien (Saison 1861—62), Stuttgart 1861, Hamburg (wo Gounod persönlich dirigierte), Brüssel 1861, Mailand 1862.

In Berlin fand am 5. Januar 1863 die erste Vorstellung statt. Die Ausführung und Ausstattung waren auf das Gediegenste vorbereitet, was auch die französische Presse mit besonderem Lobe anerkannte. Im November 1867 fand die 100. Vorstellung statt, und anläßlich einer Neueinstudierung des Werkes wurde am 17. Dezember 1893 die nachkomponierte Ballettmusik für das Bacchanal im fünften Akt aufgenommen. Im Jahre 1863 folgte London, zuerst fanden die Vorstellungen in Her Majesty und drei Monate später im Covent-Garden-

Theatre statt. Der Tenorist Mario — war mit der Grisi vermählt, mit welcher er Amerika bereist hatte — und Adelina Patti errangen in den beiden Hauptrollen ihre höchsten Triumphe. In England wurde die Oper nicht unter dem Titel Faust, sondern unter dem Namen „Margarete" gegeben, welche Bezeichnung auch von fast allen deutschen Bühnen angenommen worden war. Sie sollte zum Unterschied von dem Goetheschen Faust dienen. Dies ist freilich nur eine sehr schwache Motivierung, denn wie viele Opern decken sich mit Schauspielen gleichen Namens. Z. B. müßte man demnach von einem der folgenden Werke Gounods, der bekannten Oper „Romeo und Julia", analog dem vorliegenden Fall, um eine Verwechslung mit dem Shakespearschen Trauerspiel zu vermeiden, den Titel ändern. Richtiger ist es, wenn man die Idee zu Grunde legt, daß Gounod bemüht gewesen ist, das Bild von Margarete herauszuarbeiten und vornehmlich als Mittelpunkt des Ganzen hinzustellen, sodaß der Opernname „Margarete" das Werk besser charakterisiert.

Häufig kommt es aber auch vor, daß zwei Komponisten einen gleichen Stoff behandeln, ohne daß sie dann Anstoß nehmen, das Werk mit dem gleichen schon vorhandenen Titel zu benennen. Merkwürdigerweise paßt auch dieser Fall wieder auf Gounod. Sein späteres Werk „Die Königin von Saba" hat eine Rivalin mit gleichem Titel von Goldmark. Als des letzteren Oper erschien (Wien 1875), war freilich Gounods arabische Königin längst entthront.

Es dürfte nicht uninteressant sein, auf die vielfachen Opern, die die Faustsage hervorgerufen hat, einen kurzen Blick zu werfen. Die erste Faustoper ist um das Jahr 1792 entstanden. Ihr Komponist nennt sich Ign. Walter, ihr Textdichter Hch. Schmieder. Die beiden Genannten waren gegen 1790 am Nationaltheater zu Mainz beschäftigt. Walter war ein guter Tenorist, der auch nebenbei Talent genug zu einer Komposition besaß. Er war 1759 zu Radowitz in Böhmen geboren, hatte bei Starzer in Wien sich gebildet und kam vielfach in der Welt herum. Eine treue Genossin besaß er in seiner Gattin Juliane, geborene Roberts, die mit ihm als Sängerin die künstlerischen Ehren teilte. Nach dem Tode Großmanns übernahm er die Führung der Direktion und gastierte zu Halle, Bremen, Hannover, Frankfurt a/M., Regensburg. Außer vielen Singspielen verdanken wir ihm die vieraktige Oper „Doktor Faust", welche am

28. Dezember 1797 zu Bremen, und am 8. Juni 1798 in Hannover von der Walterschen Truppe aufgeführt wurde. Der Text ist zum Teil wörtlich dem unvollendeten Drama von Friedrich Müller (genannt Maler-Müller, geb. 1749), welches nur die Unersättlichkeit des Genusses charakterisiert, entlehnt worden. Die Geisterbeschwörung ist vom Schauspieler Grüner eingeschoben. Mephisto hieß Leviathan; von weiteren Personen kommen noch vor Fausts Vater und ein Eremit. In Auerbachs Keller wurde flott „Gaudeamus igitur“, welches im Jahre 1750 entstanden ist, gesungen, ein Beweis, daß man sich schon damals bekannter und beliebter Lieder gern bei Gelegenheit bediente. Um ferner nun nicht bei dem gewiß sehr feinfühligen Publikum Anstoß zu erregen, änderte man die Strophe: Es war einmal ein König, der hatt' einen großen Floh (die vielleicht auch von Goethe als damaliger Scherz übernommen war) ab in „Es war einmal ein König, der hatt' einen Skorpion. Dies klingt so unmenschlich, ist nebenbei wohl auch so unnatürlich, daß wir uns lieber das richtige Wort nach Goethe gefallen lassen.

Der dritte Akt führt uns an den Hof der Königin von Aragonien, wo Wagner mit seinen beiden schwarzen Genien (ein Genius dieser Farbe wäre selbst in der kühnsten Feerie nicht gut möglich) erscheint und Faust seine Zauberkünste sehen läßt. Der letzte Akt spielt auf dem Kirchhof. Die geschriebene Partitur zu diesem Doktor Faust war im Jahre 1799 beim Musikalienhändler Meyn in Hamburg käuflich, jetzt befindet sie sich in dem Nachlaß von Philipp Spitta. Ein gedrucktes Textbuch, doch ohne Dialog, ist in dem Besitz des Herrn Albert Schatz in Rostock.

In späteren Jahren lernte Walter den Faust von Goethe kennen, wodurch er sich bewogen fühlte, eine zweite Faustoper, zu welcher C. A. Mämminger den Text lieferte, zu schreiben. Dieser rühmte man Mozartsches Empfinden nach. Goethe selbst war von der Unmöglichkeit, seine Verse in Musik zu setzen, derart überzeugt, daß er später, um dem Fürsten Ant. Hch. Radziwill die Faustkomposition in etwas zu erleichtern, Änderungen bei vielen Stellen vornahm.

Von späteren Faustopern seien noch erwähnt die Kompositionen von Joseph Strauß 1815, Max. Ign. Seyfried 1820 (der lange Jahre hindurch von 1797—1828 Kapellmeister an Schikaneders Theater war), Julius Rietz 1836 und dem Italiener Luigi Gordignani 1837.

Alle überragt aber an Gehalt, Dauer und Verbreitung der Faust von Spohr, welcher am 1. September 1816 in Prag seine erste Aufführung erlebte. Andere Bühnen folgten bald, auch das Ausland sah nicht müßig zu. Besonders war England in erster Reihe bestrebt, den Tönen unseres deutschen Geigenmeisters Beachtung wiederfahren zu lassen. In London wurde die Spohrsche Oper oft gegeben, die einschmeichelnde Romantik dieser echt deutschen Musik sagte sehr zu, und als später der Komponist mit seiner Gattin (der früher berühmten Harfenvirtuosin Dorette Scheidler) englischen Boden betrat, wurde er durch ehrenvolle Auszeichnungen bedacht, bei denen der englische Hof, wo Spohr sehr beliebt war, voranging.

Diese erwähnten Kompositionen waren vor der Gounodschen Margarete entstanden. Nach derselben erschien noch ein Werk jenseits der Alpen, Mefistofele von Arrigo Boito, welches mehr eine dekorativ effektvolle Wirkung als musikalischen Reiz ausübt. Trotzdem es bei seiner ersten Aufführung 1868 in Mailand vollständig durchfiel, gaben es italienische Bühnen aus Patriotismus für ihren großen Dichterkomponisten, und einige deutsche Theater waren wohl oder übel gezwungen, teils aus Mangel an Novitäten, teils aus zweckmäßiger Höflichkeit dem Mefistofele, dieser Spottgeburt von Dreck und Feuer — wie Goethe sagt — einen Eintritt zu gestatten, der überall unfreiwillig kurz gewesen war.

Die Verwebung des ersten und zweiten Teils hat Veranlassung gegeben, daß die Rollen der Margarete und Helena von einer Darstellerin gesungen werden, wie dies z. B. in London von der Nilsson, in Petersburg von der Salla ausgeführt wurde. Wien machte indessen solche Ungeschicklichkeit nicht mit. Dies nur als kleine Probe von der Verzwicktheit des Textbuches.

Die Musik bemächtigte sich des FaustStoffes und schuf Ouverturen, Legenden, symphonische Sätze rc.; kurz alles, was einen guten musikalischen und versprechenden Titel bot, mußte mit solchem herhalten. Manches Gute, manches Fragliche lief mit unter. Ich nenne noch die Namen Lindpaintner, Schumann, Berlioz und Liszt, die wohl die beste musikalische Faustkonzert-Litteratur — also mit Umgehung der Bühne — geschrieben haben.

Wird von Goethes Faust gesprochen, so wird auch des Gounodschen Werkes gedacht. Es ist uns lieb geworden, und wir hören es von Zeit zu Zeit immer mal wieder gern.

Margarete trat ein reiches Wanderleben an. Anläßlich der Gastspiele von großen Sängern und Sängerinnen kam sie nach aller Herren Länder. Auch nach Amerika und Australien wurde sie gebracht, und infolge ihrer Schönheiten in das ständige Repertoire aufgenommen.

Sollte sie einmal aus demselben auf einige Zeit verschwinden, so wird man stets immer wieder auf sie zurückgreifen, wie dies jetzt, trotz der Wagnerrichtung mit seinen zwitterhaften Epigonen und der Neuitalienischen Schule auch wirklich geschehen ist. Hierin teilt sich das Los von Rossinis „Wilhelm Tell“ und Halevys „Jüdin“.

Gounod hatte in seiner Zeit das Bedeutendste erreicht, und ein goldenes Blatt in die Geschichte der Oper eingeheftet. Es ist ein Kunstwerk, in welchem sich alles harmonisch fügt und auf welches der scharfsinnige Ausspruch von Robert Schumann treffend paßt: ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechs mal sechs?

Bedauernswert, und am Schmerzhaftesten für den Komponisten selbst dürfte der Umstand gewesen sein, daß diejenige, die ihm das erste musikalische Alphabet beigebracht hatte, und die ihm auch die Bahnen gezeigt, auf denen er die kostbarsten deutschen Ideen zu seinen Studien fand, schon früher gestorben war. Seine Mutter, seine erste Lehrerin in der Musik während jener schweren Zeiten, wo es galt, nicht den Mut zu verlieren, war bereits im Jahre 1858 aus dem Leben geschieden.

Sie hatte nicht den Erfolg, welchen Margarete erzielte, gesehen, leider nicht erlebt, daß der Ruhm ihres Charles fest begründet wurde, und der Name Gounod überall da, wo Musik getrieben wird, genannt und unvergessen ist.

Königin von Saba, Mireille, Romeo und Julia.

Wagnersche Musik hatte sich nach und nach in Paris hören lassen. Es wurden, wie wir schon früher erwähnt haben, Konzerte veranstaltet, welche zum größten Teil die bekannteren Kompositionen aus Wagners Opern brachten. Ouverture zum fliegenden Holländer (Vaisseau fantôme), Marsch und Chor aus Tannhäuser, Lied an den Abendstern, Brautchor aus Lohengrin und sogar auch das Vorspiel zu Tristan und Isolde (Yseult), waren die am meisten gespielten Nummern. Das Publikum nahm dieselben ohne besonderen Enthusiasmus auf, was wohl in dem Nichtverstehen der Wagnerschen Musik, — um so mehr, da sie nur in abgerissenen Sätzen ohne scenische Wirkung geboten wurde — seine Erklärung fand. So waren die Verhältnisse Anfang der sechziger Jahre. Da kam jener berühmte 13. Märzabend des Jahres 1861, wo zum erstenmal in der großen Oper „Tannhäuser" gegeben wurde. Der Skandal, welcher während der Vorstellung losbrach, war unbeschreiblich, nur mit Mühe konnte sie zu Ende geführt werden.

Es ist dies auf ein persönliches Mißbehagen der Franzosen zurückzuführen, denen die Oper allerhöchsten Orts aufgedrungen war. Man sprach auf Wagner schlecht und verwechselte Person und Sache. Hierzu trat noch, daß er sich einen deutschen Tannhäuser, Albert Niemann, mitgebracht hatte; er selbst wollte dirigieren, was durch die Kabalen des Kapellmeisters Dietsch hintertrieben wurde. Die größte Schuld an dem Fehlschlag trug indessen weniger die Musik — sie wurde noch zu wenig verstanden — als grobe Fehler der Regie, die vieles ins Lächerliche gezogen hatte. Man gab eher eine Parodie, als den richtigen Tannhäuser.

Einige französische Komponisten tadelten die Musik gewaltig, so äußerte sich z. B. Auber sehr verletzend, „wie schlecht wäre das, wenn es Musik wäre".

Gounod, welcher zugegen war, und von seinen Freunden wiederholt um seine Meinung befragt wurde, verhielt sich gegen seine sonstige Gewohnheit sehr schweigsam. Erst, als die Vorstellung beendet, äußerte er sich dahin, daß man ein solches Werk unmöglich nach einem einmaligen Hören verstehen und beurteilen könne. „Sie nennen das einen totalen Mißerfolg", entgegnete er, „ich nenne es eine offene Meuterei, das ist der große Unterschied. Sprechen wir uns nach zehn Jahren über denselben Mann und sein Werk." Und wie recht hatte er! Aber noch eins geht aus diesen Worten hervor, das Gounod bis zum höchsten Grade ehrt und ihn auch als Menschen in unseren Augen besonders lieb und wert macht: seine Unparteilichkeit und seine Anerkennung Wagner gegenüber; der ihn nicht in so nobler Weise behandelt hatte. Gounod fand dessen Musik vom grammatikalischen Standpunkt sehr interessant.

Später im Jahre 1874 sehen wir die beiden Komponisten sich ziemlich schroff gegenüberstehen.

Gounod hatte seine Ansicht gewechselt und konnte sich nicht so recht mit den neueren Wagnerschen Werken befreunden.

Einen Artikel gegen denselben hatte Gounod im Siècle im Mai 1874 losgelassen. Hervorgerufen wurde diese Fehde durch eine Notiz in der englischen Zeitschrift „The Orchestra", nach welcher es hieß, daß Wagner die Absicht habe, die neunte Symphonie von Beethoven neu zu instrumentieren. Daß dieses nur ein leeres Geschwätz sein würde, hätte wohl jeder sicher annehmen können. Die Wahrheit stellt sich wie folgt: Wagner hat in der C-moll-Symphonie im ersten Satz jene Phrase, wo das Fagott eine den Hörnern in Es zugedachte Stelle als Motiv in sehr schwieriger Weise zu vertreten hat, von den C-Hörnern blasen lassen. Dieses dürfte keine so schwere Sünde sein.

Für die neunte Symphonie schlägt Wagner vor, an einer Stelle das Motiv der Holzbläser, welches durch die Wucht der Streichinstrumente erdrückt wird, durch Hörner verstärken zu lassen. Ferner möchte er in der schwierigen Kadenz der vier Stimmen den Tenor vereinfachen. Diese beiden gerechtfertigten und praktischen Winke fanden sich im Aprilheft 1873 des

musikalischen Wochenblattes. Hieraus kann jeder Billigdenkende Wagner keine Vorwürfe machen.

Gounod muß gereizt und unwillig gewesen sein. Jedenfalls nahm er den Aufsatz in der „Orchestra" für bare Münze. Er wetterte gegen den deutschen Apostel los und vertrat seine Ansicht dahin, daß sogar ein unvollendetes Werk nicht von einem Dritten fertig gestellt werden soll. Wir mögen lieber die Unvollkommenheiten lassen, als die unsrigen hinzufügen. Und nun vollends ein Werk, das ihm wie ein Evangelium vor Augen stand, verbessern wollen? Es gab einen harten Kampf im Lager der beiden Gegner. Auch die Journale bemächtigten sich des Stoffes und stellten die Sache in das humoristische Licht, wodurch die Heiterkeit der großen Masse mit ihrer Sensationslust angeregt wurde. Ein Pamphlet erschien und behandelte den Streit der beiden kranken „Sechszehntel".

Um nochmals auf die Tannhäuseraufführung zurückzukommen, müssen wir finden, daß Wagner sehr viel daran lag, diese Oper in Paris aufgeführt zu sehen, zu welchem Zwecke er ein Bacchanal für den Venusberg besonders komponiert hatte. Mehr oder weniger hat sich Wagnerscher Einfluß in dem nächsten Werke von Gounod geltend gemacht, leider so fühlbar, daß man ihn ziemlich stark tadelte. Fast gleichzeitig mit dem Faust wurde „Die Königin von Saba", die während der unfreiwilligen Unterbrechung des Faust zwischendurchgearbeitet worden war, fertiggestellt. Die Verfasser des Buches, die Herren Barbier und Carré, hatten eine einfache arabische Erzählung von Gérard de Nerval ihrem Texte zu Grunde gelegt. Leider ließen sie sich von einem buntfarbigen Geschmack leiten, der nicht so genau auf Inhalt und Form, als auf die Äußerlichkeiten sah, und schufen ein Ausstattungsstück vom erlesensten Spektakel. Schade um den Fleiß und die Mühe, welche Gounod daran gewendet hat, um seinen Faust möglichst zu übertrumpfen. Wenn man die Absicht hat, etwas recht Gutes zu schaffen, schlägt sie oft in das Gegenteil um und bringt etwas Gequältes oder Erkünsteltes hervor. Das hat besonders mancher Komponist oder Bühnenschriftsteller erfahren müssen.

Viel ist uns von der biblischen „Königin von Saba" nicht bekannt, die Phantasie mußte also zu Hilfe genommen werden.

Mit einem kurzen Vorspiel, welches als Ouverture dient, und in blechgepanzerter Fülle mit Wagnerscher Manier arbeitet,

führt uns der Komponist in den Charakter der orientalischen Handlung ein. Der erste Akt zeigt uns den sinnenden Baumeister Adoniram, der bemüht und besonders ehrgeizig ist, ein unsterbliches Werk von sich der Nachwelt zu überlassen. Er würde sich heutzutage für eine Weltausstellung z. B. durch irgend ein exaltiertes Werk empfehlen. (Diese reflektierende Scene erinnert sehr an den Anfang von Faust.) Sein Schüler Benoni erzählt ihm von der Ankunft der gepriesenen aber noch nicht preisgekrönten Schönheit, der Königin Balkis aus dem Morgenlande. Neben dieser privaten Mitteilung erscheinen drei seiner Werkleute, denen Adoniram die Meisterschaft streitig gemacht, und verlangen Anerkennung und Aufbesserung ihrer Lage. Auch damals schon bei den alten Heiden schlummerten ziemlich moderne Anschauungen mit socialistischer Färbung in der Menschenbrust. Adoniram verweigert ihnen die Bitte, und sie entfernen sich nach Opernart auf Rache sinnend. Eine Verwandlung stellt uns auf die Terrasse, von welcher Jerusalem überblickt wird. Der festliche Einzug der Königin von Saba beginnt. Ein ziemlich geräuschvolles Musikstück, welches noch heute oft als Schlußnummer in den Konzerten gespielt wird. Balkis will den König Salomo ehelichen und überreicht ihm ihren Ring. Sie bewundert von der Plattform aus die herrlichen monumentalen Schönheiten der Stadt und wünscht den Baumeister dieser Wunder kennen zu lernen. Ihrer Bitte wird Gewähr geleistet. Adoniram erscheint, und die plötzlich erwachende Liebe ist bei beiden eine gegenseitige. Als Angebinde schmückt sie ihn mit einer prächtigen goldenen Kette, welche sie selbst bisher um den Hals getragen hatte. Es ist eine besondere Eigenschaft von dieser antiken Touristin, daß sie stets ihre Liebe a tempo mit einem Schmuckgegenstand verschenkt. Es folgte dann ein großer metallener Guß, zu welchem Zweck, ist nicht recht ersichtlich. Von den aufrührerischen Werkleuten wurde aber die Arbeit vereitelt, und der Versuch schlug fehl. Die ganze Bühne verwandelte sich in ein Feuermeer, in welches krachend und prasselnd die Balken und Rüststangen der Werkstätte stürzten. Auf Anordnung des Ministeriums wurde diese Ausführung wegen der großen Feuersgefahr inhibiert. Die Herrschaft des Feuerzaubers war damals noch nicht im Gange. Der also ursprünglich geplante zweite Akt fiel gänzlich fort. Seine Musik findet sich am Schluß des Klavierauszuges mit Gesang.

Die zweite Abteilung versetzt uns in ein Cedernwäldchen, wo die jüdischen Mädchen aus Jerusalem mit ihren Gastgenossinnen aus Saba sich an Spiel und Tanz erfreuen. Frauenneid und Selbstkoketterie sind die leitenden Punkte. Der wunderbar schöne Chor „daß Gott euch schütze, ihr Sabäer Mädchen“ ist von echtem Gounodschen Impuls. Berlioz findet das musikalische Gewebe von der geistreichsten, melodiösen Erfindung, während sein Antipode Scudo es aus Prinzip tadelt. Folgt nun ein großes Ballet, bestehend aus 12 Nummern und $1^1/_4$ Stunde dauernd. Es ist der gesellige Tanz der beiden Mädchenparteien. Die Musik ist sehr hübsch erfunden (überhaupt zählt schlechte Balletmusik zu den Seltenheiten) und kann dieses Ballabile als selbständiges Divertissement gelten. Ein tüchtiger Ballettmeister würde aus diesem Bündel der verschiedensten Rhythmen eine klassische Mustertanzkarte herstellen. In einem großen Duett zwischen Adoniram und Balkis gestehen sie sich ihre gegenseitige Liebe, und letztere bedauert, ihren Ring an König Salomo gegeben zu haben.

Adoniram ist dagegen immer noch verzweifelt, daß sein Werk mißlang, er kann sich nicht recht des Lebens freuen. Da naht sich ihm nochmals der liebe Benoni, der nur gute Nachrichten bringt, und erzählt, der Bau sei so weit wieder hergerichtet, daß sogleich mit einem neuen Versuch begonnen werden kann. Der Baumeister ist des Jubels voll, und glüht in seiner Liebe mit der aufgewärmten Schmelzmasse um die Wette. Aus der alten eingestürzten Schlacke soll, wie ein Phönix aus der Asche, ein neues Weltwunder entstehen.

Der dritte Akt hat die Absicht, den König Salomo in möglichst honetter Form abzuthun. In seinem Palast trägt er uns eine Kavatine vor. Die Verschworenen sind indessen nicht unthätig, sie erstreben inzwischen ein anderes Mittel, um Adoniram zu stürzen. In einem Quartett erfährt Salomo von der geheimen Liebe des Paares. Darauf macht sich der König in einem längeren Duett mit seinem Baumeister zu schaffen. Aus diesem Zwiegesang geht indessen nicht die vielgepriesene Weisheit Salomos hervor. Er ist ebenso unüberlegt, wie die anderen Menschen. Die Königin übertrifft ihn an Weltweisheit. Sie greift zu dem Hausmittel, welches bei vielen krankenden Opern mit Erfolg angewendet wird, und reicht ihm einen Schlaftrunk, nach dessen Wirkung sie ihm einfach ihren Ring vom Finger streift.

Im vierten Akt haben sich die Liebenden in einem verborgenen Hain zu einem Stelldichein verabredet, gemeinsam wollen sie fliehen. Die Werkleute erfuhren indessen hiervon, legten sich in den Hinterhalt und ermordeten ihren Meister, der vor der Königin am Platze war. Dieselbe findet ihren sterbenden Geliebten, und in dem Schlußgesang werden wirklich schöne dramatische Accente angeschlagen, die bei Gounod bis jetzt zur Seltenheit gehören. In einer Apotheose (auch wie im Faust) erscheint Adoniram, der von Tubalkain (Lamechs Sohn, welcher der Sage nach das Eisen zu schmieden erfunden haben soll) dem irdischen Jammerthal entführt wird.

Der nicht sehr geschmackvolle,' etwas gezwungene Text, sowie die Prinzipien Wagnerscher Musik, die Gounod vielleicht gar nicht einmal nach dem Fiasko des Tannhäuser in diesem Maße beabsichtigt hatte, gönnten dem Werke nur 15 Vorstellungen. Von rein Wagnerschen Tendenzen kann auch schon aus dem Grunde nicht die Rede sein, da ja Gounod die Königin von Saba schon längst vor der Aufführung des Tannhäuser zum großen Teil fertiggestellt hatte.

Die erste Aufführung fand in der großen Oper am 28. Februar 1862 statt. Die Hauptrollen waren in den Händen von M^{dme} Gueymard (Balkis), Gueymard (Adoniram), Belval (Salomon), M^{lle} Hamakers (Bénoni).

Die letztere Rolle ist nach dem Siebel im Faust zugeschnitten.

Darmstadt brachte die Oper am 25. Januar 1863. Hier wurde auch der zweite sogenannte Explosionsakt mit vielem maschinellen Erfolge gegeben. Gounod leitete die Vorstellung und wurde nach Schluß derselben durch Überreichung des Philippsordens von dem Großherzog persönlich mit hoher Ehre ausgezeichnet.

Unter dem Titel Irène (vielleicht eine Verballhornung von La reine) wurde die Oper in geänderter Form kurze Zeit in London aufgeführt. Sonst hat die Königin von Saba nirgends festen Fuß gefaßt. In späterer Zeit, im Jahre 1876, fand in Brüssel eine Neueinstudierung des Werkes mit nur bedingtem Erfolge statt.

Die kühle Aufnahme der Königin von Saba in Paris hatte Gounod etwas verstimmt. Er wollte sich nicht gern sehen lassen, um Auseinandersetzungen aus dem Wege zu gehen. Daher ver-

ließ er die Hauptstadt und begab sich auf einige Monate nach Italien. Von hier zurückkehrend hielt er sich längere Zeit in der Provence auf, wo er den Stoff zu einem neuen Werk fand. War er früher auf hohem dramatischen Wege gewandelt, so schlug er jetzt den entgegengesetzten einfachen, idyllischen ein. Derselbe war seinem ganzen Wesen und seiner Schwärmerei bekannter. Der Stoff, der ihn fesselte, und der ihn in der Nähe von Arles persönlich festhielt, war die Dichtung Mirëio von Frédéric Mistral, welche die Gegend der Rhonemündung, den zeitweiligen Aufenthalt Gounods zum Schauplatz der Handlung hat. Mistral (geb. 8. September 1830 in Maillane) ist ein provençalischer Dorfpoet, der seine Muttersprache zu einer Gelehrtensprache erheben will. Er hat ein provençalisches Wörterbuch verfaßt, dessen Druck allein neun Jahre in Anspruch genommen haben soll. Ein eiserner Fleiß gehörte dazu, zwei Quartbände, jeder 1300 Seiten stark, zu vollenden. Das Gedicht Mirëio ist in provençalischer Mundart geschrieben und von Rigaud, dem ersten Präsidenten des Gerichtshofes zu Aix übersetzt worden. Es ist eine einfache Dorfidylle, welcher ein gewisser Reiz zu einem Opernbuch nicht abzusprechen ist.

Ramon, der Pächter, lebt mit seiner Frau Jeanne Marie auf einer einträchtlichen Maulbeerplantage. Ihre Tochter Mireille muß ihnen bei der Arbeit tüchtig zur Hand gehen. Spät abends klopfen bei ihnen zwei arme Korbflechter, Ambroise und Vincent, Vater und Sohn, an, und bitten für die Nacht um ein Unterkommen. Gastlich wird ihnen dies gern gewährt. Bei den Erzählungen, die den Abend kürzen, nehmen die beiden jungen Leute, Mireille und Vincent, zu einander Interesse. Am nächsten Morgen weist ihnen Mireille die rechte Straße. Sie stehen am Scheidewege, sie hören den Finkenschlag und eilen zu dem nahen Baum, auf dessen Ästen das Vogelnestchen ist. Sie nehmen es aus. Hierbei passiert ihnen das Unglück, daß der Baumzweig bricht, und die jungen Leutchen halten sich, um nicht zu fallen, fest umschlungen. Sie gestehen sich ihre gegenseitige Liebe, und so wird das vermeintliche Unglück ihr gemeinschaftliches Glück.

Taven, die alte Quacksalberin und Wahrsagerin des Ortes, hat sie belauscht und hinterbringt das Ereignis dem Vater Ramon, der seinerseits protzig von dem armen Schlucker Vincent nichts wissen will. Er giebt vielmehr dem reichen Ourias, welcher

für die Spiele in der Arena die Stiere zurichtet, den Vorzug. Die Nebenbuhler treten einander gegenüber und Ourias erschlägt den Vincent. Ersterer wird ob dieser That arg von Gewissensbissen gequält und sucht sich durch die Flucht zu retten. Glücklich erreicht er auch den Rhône, beinahe sieht er sich in Sicherheit, doch ach, das Schicksal hatte es für ihn anders bestimmt. Es ist gerade die St. Medardnacht, in welcher er an den Fluß gelangt, wo der Sage nach die leblosen Körper jener Mädchen erscheinen, die sich aus Liebesgram in dem Fluß ertränkt haben. Auch ihn umgaukeln die leblosen Schatten, sodaß er seiner Sinne nicht mehr mächtig bleibt, er taumelt den Erscheinungen in wilder Begier nach und stürzt hierbei in den Fluß. Über seinem sinkenden Körper schließen sich die tosenden Wasser. Mireille hat von dem Mord, der an Vincent verübt ist, gehört. Leider weiß sie nicht, daß er nicht getötet, sondern nur durch den wuchtigen Stoß des Stierzüchters besinnungslos zu Boden geschlagen wurde, sich inzwischen aber wieder erholt hat. Um für ihn zu beten, will sie nach der Kapelle von Saintes Maries, einem kleinen Orte an der Rhônemündung, eilen. Der Weg dorthin führt durch eine der unwirtlichsten Gegenden von Südfrankreich. Im Osten des Rhôneausflusses liegt ein unfruchtbares Kieselfeld, genannt die Wüste von Crau. Ihre traurigen Oliven und die entlaubten Maulbeerbäume bringen den Menschen eine Todesahnung entgegen. Wie zur Strafe hingebannte Granathecken sind ein memento mori! Die Eintönigkeit, die Schutzlosigkeit bergen Gefahren. Mireille läßt sich durch nichts abschrecken, immer eilt sie unaufhaltsam vorwärts, der glühenden Hitze der Steine unter ihren Füßen und der Sonnenglut, die sie fast zerschmelzen will, nicht achtend, kommt sie vor der Wallfahrtskapelle an, aber nur, um tot zusammenzubrechen. Sie stirbt am Sonnenstich! Das erwähnte Saintes Maries ist auf einer kleinen Insel La Camarague im Rhônedelta gelegen. Am 25. Mai eines jeden Jahres findet dorthin eine große Wallfahrt statt, denn Les Saintes-Maries de la mer sind die Schutzpatrone der Küstenbewohner in der Provence.

Aus diesem Poem ersieht man, daß sich vieles zu einem Opernstoff sehr eignet, abgesehen freilich von einigen uns gänzlich unverständlichen Wendungen. Vor allem mußte der Schluß anders gearbeitet werden. Sämtliche Sterbefälle sind in den Opern nach Thunlichkeit vorgekommen, ja es wird sogar mit-

unter Unmögliches (Unmöglichkeiten giebt es bekanntlich in der Oper nicht) unter den ernstesten Ceremonien geboten. Es kommt z. B. vor, daß in der Oper eine Person zweimal stirbt, was sich in Wirklichkeit die Natur doch nicht gefallen läßt. Auf der Bühne aber sehen wir es und sollen daran glauben. Dieses Kunststück von dem zweimalsterben hat uns bisher Massenet in seinem König von Lahore beschert, wo der König Alim zweimal das Zeitliche segnet. Ein da capo Friede seiner Asche!

Aber jemand am Sonnenstich — warum mußte es denn gerade in diesem Fall Insolation als Todesursache sein? — auf der Bühne sterben lassen, dürfte wohl selbst die kühnsten Erwartungen unserer Naturalisten fin du siècle etwas erschrecken. Man fordert ja absolut die schlechten Witze, die ungerufen stets zur Hand sind, heraus! Es ist zu bewundern, daß Carré, der sonst so geschickte Bearbeiter, diesmal nicht verstanden hat, die richtige Form zu fassen. Vieles ist für die Oper herrlich, und dürfte gerade in Gounod den verständnisvollsten und für dieses lyrische Genre geeignetsten Komponisten gefunden haben. Mit einer sehr schönen Ouverture, welche in dem Charakter eines Pastorale gehalten ist, führt uns der Komponist in sein Werk. Die Ouverture hat im Mittelsatz ein feuriges Allegro, dem dann ein breiter und feierlicher Schluß folgt.

Im ersten Akt sehen wir die jungen Mädchen bei der Maulbeerernte beschäftigt. Der Chor ist eine der glücklichsten Eingaben, die je Gounod inspirierten. Mit einem Duett zwischen Mireille und Vincent schließt der sehr kurze Akt.

Der zweite Akt ist der lebendigste, er bringt uns ein farbenreiches Gemälde, welches vielleicht später zum letzten Akt von Bizets Carmen als Spiegel gedient hat. Die Handlung spielt sich vor dem weltberühmten Theater in Arles ab. Ein reiches Bild entrollt sich vor unseren Augen. Mitten in das Leben und Treiben des Volkes werden wir hineinversetzt. La Farandole, jener prickelnde Nationaltanz im 6/8 Takte der Provençalen, beginnt die Handlung. Chorgesang und Tanz vereinen sich für Ohr und Auge zu einer entzückenden Wirkung. Das Lied von Magali, die Hauptnummer des ganzen Werkes, hat der Komponist in einem Zwiegesang zwischen Mireille und Vincent behandelt. Es ist von bestrickendem Reiz, zuerst frappiert uns die Form, die bald im 9/8-, bald im 6/8-Takt auftritt. Jedoch wir gewöhnen uns bald daran, und die wechselnde Takt-

art erhöht den Reiz des Charakteristischen. Das Finale des zweiten Aktes steigt zur dramatischen Höhe auf. Ramon verweigert dem Vincent die Hand seiner Tochter.

Der dritte Akt zerfällt in zwei Bilder. Das erste von ihnen führt uns in die Teufelsschlucht, wo Ourias seinen Nebenbuhler niederschlägt und dann entflieht. Das zweite spielt an dem Rhône und ist betitelt „Le Rhône, Scène fantastique“. Ourias wird von den Geistern, die in der Medardnacht ihr Unwesen treiben, verlockt und in die Fluten getrieben. Gounod hätte gerade hier die Musik mit starken, dramatischen Zügen ausstatten sollen; dies war aber nie seine starke Seite, daher ist die ganze Scene mehr in einem symphonischen Stile gehalten worden. Zur unbedingten Lebensfähigkeit der ganzen Oper gehört die Streichung des dritten Aktes.

Der vierte Aufzug beginnt in dem Hof des Pächters Ramon, wo die Landleute, nach ihrer reichen Maulbeerernte, sich des Mahles freuen. Ein frischer, gemischter Chor setzt ein, der die Tenorstimmen bis zum a steigen läßt. Mireille erfährt von dem Schicksal, welches Vincent ereilt hat, besorgt um ihn, stürzt sie fort. Vincent hat inzwischen bei der alten Wahrsagerin Taven Genesung gefunden, von welcher seine Geliebte jedoch nichts weiß. Eine Verwandlung führt uns vor die Einöde von Crau. Wir sehen die weite sonnenübergossene Wüste vor uns. Die Warnungen des Paters finden bei Mireille kein offenes Ohr. Die Gefahren, die drohen, fürchtet sie nicht. Gesanglich tritt hier eine Kavatine der Heldin „Heureux petit berger“ hervor. Mireille läßt sich also nicht abhalten, und eilt nach dem Wallfahrtsort von Saintes-Maries.

Der fünfte Akt spielt vor der Kapelle daselbst. Ein religiöser Marsch der Wallfahrer, welcher zum Motiv den provençalischen Gesang des „Saint Gen“ hat, sonst hat sich Gounod von Originalmotiven fern gehalten, gehört mit zu den besten Nummern der Partitur. Mireille tritt auf, ihre Kräfte sind erschöpft, halb schon ist sie vom Tode umnachtet, leblos sinkt sie an den Stufen der Kirche nieder.

Es ist ersichtlich, daß das Libretto in dieser Form sehr schwach ist, und auf die Gunst des Publikums für die Dauer nicht rechnen kann. Immerhin hätte sich manches ändern lassen, wie es auch wirklich, freilich sonderbarerweise gegen den Willen Gounods, geschehen ist. Die Musik ist durchweg zart gehalten

und zeigt uns den Komponisten von seiner besten, der streng lyrischen Seite. Schade daher, daß des Textes wegen das Werk in Deutschland keinen festen Fuß fassen konnte. In Berlin wurde es einigemal anläßlich des Gastspiels einer französischen Truppe im Krollschen Theater Anfang des Jahres 1893 in gekürzter Form gegeben.

Die erste Aufführung von Mireille fand in Paris im Théâtre lyrique am 19. März 1864 statt. (Fünf Jahre vorher an demselben Tage und an derselben Bühne war Faust zum erstenmale gegeben worden.) Die Hauptrollen befanden sich im Besitz von Morini (Vincent, Tenor), Ismaël (Ourias, Baryton), Petit (Ramon, 1. Baß), Wartel (Pater Ambroise und Fährmann, 2. Baß), Mdme Carvalho (Mireille), Mdme Faure-Lefèvre (Taven und Pater Andreloun, Contra-Alt). Die Aufnahme war eine unbestimmte, mehr indessen neigte sie sich nach der lauen Seite hin. Was Gounod im Faust versprochen, hatte er in der Königin von Saba nicht gehalten. Der Superlativ des Könnens läßt sich nun mal nicht übertreffen. Auch Mireille konnte ihn nicht auf den alten Ruhm zurückbringen.

Man wollte indessen das Werk nicht fallen lassen, und suchte durch Textverbesserungen wenigstens die krassesten Züge auszumerzen. Noch in demselben Jahre brachte es das Théâtre lyrique in dreiaktiger Form. Diese Vorstellung fand am 15. Dezember 1864 statt. Erhebliche Kürzungen waren vorgenommen, der ganze dritte Akt mit seinen unheimlichen Spukgestalten war gestrichen worden. Die beiden ersten Aufzüge hatte man in der ursprünglichen Form beibehalten, und der neue dritte, jetzt Schlußakt, nahm aus dem ursprünglichen Werk nur musikalisch das Beste unter Abänderung der textlichen Grundform mit hinüber. Mireille singt auf der Schwelle des väterlichen Hauses ihr Lied „Heureux petit berger“. Dann macht sie sich auf den Weg, um nach Saintes-Maries zu gelangen, wo sie sich mit Vincent zu einem Stelldichein verabredet hat. (Der Anschlag auf Vincents Leben durch Ourias bleibt also fort.) Erschöpft gelangt sie dort an und bricht besinnungslos an den Stufen der Kirche zusammen. Der Starrsinn ihres Vaters, der sie absolut mit einem reichen Freier vermählen wollte, ist bei dem Anblick seiner sterbenden Tochter gebrochen. Wehmütig ruft er ihr zu, er hätte gern zugestanden, daß sie den armen Vincent heirate. Dieses Wort wirkt wie eine Zauberformel auf

die Ohnmächtige. Bald kommt ihr die Besinnung wieder, sie erholt sich, so daß sie die Erfüllung des Wunsches ihres Vaters bewahrheiten kann. Es war eine glückliche Idee, daß man den absurden Schluß mit dem Tode der Heldin am Sonnenstich hat fallen lassen. So wurde das Werk lange Zeit und mit gutem Erfolge gegeben. Besonders sprachen, wie auch schon früher erwähnt, die Frauenchöre, und stellenweise der Dialog, der in guten Versen geschrieben war, an.

Im Juli 1864 fand die Aufführung dieser Oper am Théâtre de sa Majesté in London statt. Gounod ließ sich nicht die Mühe verdrießen und hat, dem Geschmack der Engländer Rechnung tragend, ein Schlußduett hinzukomponiert. Die Aufnahme war eine sehr kühle. Am besten gefiel die Ouverture, die sich inzwischen völlig eingebürgert hat, denn sie wurde und wird auch heute noch oft in Konzerten gespielt und lebhaft applaudiert. Nach zehn Jahren, am 10. November 1874, brachte die Opéra Comique Mireille, und wiederum in veränderter Gestalt, man war zu der ersten, der fünfaktigen Form, zurückgekehrt, nur mit Beibehaltung des neuen Schlusses, daß Mireille leben bleibt.

Der dritte Akt wurde wieder hergestellt, ein Duett zwischen Vincent und Ourias hinzugefügt, und im zweiten Bild „Scène fantastique“ die ganzen Schrecken einer Gespensternacht losgelassen. Je größer die Zahl der irrenden Geister war, desto unangenehmer muß vom moralischen Standpunkt die Menge der verlassenen Mädchen auffallen, die, aus Verzweiflung und Liebesgram getrieben, den gewaltsamen Tod in den Wellen suchten.

Zu Anfang des dritten Aktes bleibt der Chor der Landleute fort. Für Mireille war dafür aus dem zweiten Akt des ersten Entwurfs „Trahir Vincent“ eine längere, etwas ermüdende, Arie übernommen worden.

In diesen Vorstellungen sang die so berühmt gewordene Galli Marié die Rolle der Taven. Die Partitur der Oper „Mireille“ ist dem König Georg V. von Hannover gewidmet worden, vielleicht in der Absicht, die Vorstellungen in Deutschland ermöglichen zu wollen.

Es sei noch erwähnt, daß von ausländischen Bühnen im Jahre 1874 in Petersburg, und 1876 in Brüssel, Aufführungen dieser Oper veranstaltet wurden, desgleichen in Wien, wo sich Adelina Patti als vollendete Gesangskünstlerin zeigte.

Der Engländer Jameson sagt in einem Essay über Shakespearesche Frauengestalten „Julia ist die Liebe selbst". Sie vereinigt in sich sämtliche Arten und Ausbrüche dieser Leidenschaft. Vergleichen wir solche mit der Liebe der andern weiblichen Gestalten, so werden wir finden, daß die edle Liebe der Porcia, die sorglose der Miranda, die vertrauende der Perdita, die scherzhafte der Rosalinde, die treue der Imogen, die hingebende der Desdemona, die innige der Helena, und die zärtliche der Viola vollständig in dem ganzen Wesen, in dem Selbst der Julia miteinander vereint ist. Die Charakteristik der angedeuteten natürlichen Herzenszüge läßt sich durch Töne trefflich illustrieren, und hat schon so manchen Komponisten zu dieser Arbeit begeistert. Findet ja doch wohl ein jeder eine Seite heraus, auf die er nach Veranlagung den Schwerpunkt seines Könnens legen kann. Wir haben über diesen Stoff, von dem einfachsten Singspiel bis zur großen Oper, die verschiedensten Werke. Leider ist keines von ihnen derartig musikalisch beschaffen, daß es sich gleich dem Meisterwerk des großen Briten, dauernd auf dem Repertoir halten konnte. Ist das nicht zu bewundern? Der Musik, die gerade für das hohe Lied der Liebe die beste Interpretin ist, sollte es nicht gelingen, diesen Stoff lebensfähig zu gestalten? Wenn man die lange Liste der Komponisten, die sich damit befaßt haben, überblickt, wird man sich freilich wundern, daß man zu keinem Resultat kommt. Nach chronologischer Aufstellung finden wir als musikalische Verarbeiter dieses Stoffes: Benda (1772), Schwanberg (1782), Marescalchi (1789), Rumling (1790), Dalayrac (1792 unter dem Titel „Alles für die Liebe"), Steibelt (1793), Zingarelli (1796), Guglielmi (1816), Vaccai (1826), Bellini (1830 unter dem Titel Montechi und Capuleti); in Paris fügte man bei einer Wiedereinstudierung in der Vorstellung am 7. Dezember 1859 zu den drei ersten beibehaltenen Akten als vierten den von Vaccai zu — ein Unikum in dieser Art —, Marchetti (1865). Sechs Italiener, vier Deutsche und ein Franzose sind die Hauptvertreter auf dem musikalischen Gebiet. Größere Internationalität ist kaum denkbar! Gounod bildet zur Zeit mit seinem Werke den Schlußstein, und dürfte es auch vorläufig bleiben, da sich schwer ein Neuer oder Zukünftiger finden wird, da der Stoff allzubekannt ist. Der Reiz einer Textneuheit — ein Hauptfaktor in unserer jetzigen Opernzeit — ginge verloren, und man wäre nur allein auf die Musik

angewiesen. Übrigens wäre der jetzt Kommende der dreizehnte an der musikalischen Tafelrunde, was ja wohl nicht gut sein soll!

Für Gounods musikalische Veranlagung war der Vorwurf von Romeo und Julia mit der ganzen Scala der Liebeseigenschaften ein höchst dankbarer. Seine Vorgänger überflügelte er darin vollständig, und wußte auch in einer besseren Weise als frühere den dramatischen Punkten gerecht zu werden. Außerdem reizte ihn die Form, die er zu einer großen Oper mit vollem Personenverzeichnis nach Shakespeare ausarbeitete, im Gegensatz zu den sonstigen sehr einfachen Werken. Dieselben trugen fast nur den Stempel von kleinen Opern mit auf das Notwendigste beschränkter Darstelleranzahl. Das Werk von Benda z. B. enthielt nur vier Personen.

Die Bearbeiter des Textes Barbier und Carré folgen ziemlich genau dem englischen Original. Die Anfangsspuren dieser Liebesgeschichte reichen bis in das fünfzehnte Jahrhundert zurück. Aus den italienischen Überlieferungen hatte der Franzose Pierre Boistuau eine ansprechende Novelle gebildet, die Shakespeare nun seinerseits dem bekannten Trauerspiel zu Grunde gelegt hat.

Die Ouverture beginnt mit einem fugierten Thema, eine Vorliebe von Gounod, welche, aus der Zeit seiner kirchlichen Kompositionen stammend, sich wiederholt in seinen Werken z. B. auch in der Einleitung von Faust, findet. Während des Vorspiels führt uns ein lebendes Bild auf der Bühne sämtliche Darsteller in einer Gruppenvereinigung vor. Einem Gemälde gleich, wie solches uns z. B. mitunter ein Stück Geschichte bietet, leitet uns diese Erscheinung in die Welt der Liebenden hinüber.

Ist es nicht, als wenn bei diesem Anblick das gute, alte, erzählende Wort aus unserer Jugendzeit „es war einmal", mit märchenhaftem Zauber an unser Ohr klingt? Der musikalischen Illustration dürfte durch Fixierung eines Bildes ein Stützpunkt geboten werden. Ohr und Auge sollen gleichmäßig zum besseren Verständnis und Einprägen aufgefordert werden. Im ersten Akt sind wir auf dem Ball bei Capulets. Im bunten Durcheinander bewegen sich die Paare, lachend und scherzend. Unter ihnen erblicken wir Tybald und Paris, welch letzterer zum Gemahl für Julia bestimmt worden. Es ist der erste Ball, den Julia erlebt, von ihrem Vater wird sie eingeführt. Unter die Gäste mischte sich auch, von der Maskenfreiheit Gebrauch machend, Romeo mit seinen Freunden Benvolio und Mercutio.

Letzterer singt die Ballade von der Fee Mab, ein Musikstück, welches im größeren Maßstabe angelegt, uns eine Art von Malerei bietet. Die Begleitung insbesondere veranschaulicht uns den Galopp der Pferde, das Peitschenknallen und das Getümmel in der Schlacht, mehr eine musikalische Spielerei, als ein ernst durchdachtes Stückchen Programmmusik. Romeo erblickt Julia, wird aber von seinen Begleitern schnell fortgeführt, um der Tochter Capulets Gelegenheit zu lassen, einen Gesangswalzer „ich will leben in dem Traum, der mich berauscht“ vorzutragen. Musikalisch ist diese Komposition ziemlich wertlos, sie bietet nur ein Koloratur-Paradestück für M$^{\rm dme}$ Carvalho und wurde von ihr mit glänzender Technik ausgeführt. Der Pariser Volksmund machte sich auf den französischen Text: „je veux vivre etc.“ bald eine Spielerei zurecht, und sang jeden Vokal im Werte einer Viertelnote durch jeden Takt, also immer dreimal hintereinander, wodurch das oft abgehakte Wesen mangelhafter Koloratur verspottet werden sollte. Romeo und Julia begegnen sich, beim ersten Anblick erwacht in beiden gleichzeitig eine gegenseitige, heiße, unumstößliche Liebe. Das zweistimmige Madrigal: „Angebeteter Engel“ giebt diesen Empfindungen den besten Ausdruck. Das Finale bringt den Konflikt in die Handlung, der dramatische Punkt fängt an, sich zu bewegen. Die Liebenden erkennen sich als Vertreter der beiden in so bitterem Haß zueinander entbrannten Häuser Veronas. Tybalt will sogar in seiner brutalen Wildheit die Rechte der Gastfreundschaft verletzen, und dringt bewaffnet auf die Montagus ein. Der alte Capulet sucht die Streitenden zu beschwichtigen, es gelingt ihm auch, wenigstens äußerlich; der Tanz, der den Akt begonnen, setzt wieder ein; indessen fühlen wir, daß unter der gemachten Fröhlichkeit der tragische Stoff nur leicht schlummert.

Der zweite Akt, welcher im Garten der Capulets spielt, giebt dem Komponisten Gelegenheit, uns seine lyrischen, lebenswarmen Ergüsse zu bieten. Ein entzückendes Andante bildet die Einleitung, der dann die große Arie des Romeo folgt, welcher von dem Ball kommend, sich von seinen Genossen getrennt hat und in den Garten eingedrungen ist. „Ach, erhebe dich, Sonne, laß erbleichen die Sterne“ singt Romeo unter dem Balkon der Julia. Es ist dies ein Ausbruch der glühendsten Leidenschaft, von deren Schilderung Gounod Meister ist. Jede

Liebesfaser wird klingender Ton. Die Geliebte erscheint, und ein Wechselgesang beginnt im süßen Tändeln und Liebesgirren. Um der ganz in hell getauchten Situation eine abwechselnde reizvolle Nuance zu geben, erscheint die Wache der Capulets, welche mit festem Schritt die Runde durch den Park macht. Dann nehmen die Liebenden das Duett wieder auf, welches sich zur höchsten Leidenschaft steigert, und in einem Sexten-Gange gipfelt. Romeo bleibt allein; stimmungsvoll wie der Akt begonnen, schließt er mit dem Thema des Andantesatzes.

Romeo und Julia sind entschlossen, gemeinsam durch das Leben zu gehen, sie wollen dem Hader ihrer Familien, und dem Haß ihrer Väter Trotz bieten. Im dritten Akt finden wir sie in der Klause des Bruder Lorenzo, der ihnen den Segen spendet und sie verbindet. Ein hübsches Quartett Romeo, Julia, Lorenzo und Amme Getrud, welches im kirchlichen Stil gehalten ist, beschließt das erste Bild.

Die Zwistigkeiten zwischen den beiden feindlichen Häusern nehmen ihren Fortgang, auch die Dienerschaft wird in Mitleidenschaft gezogen und reizt sich gegenseitig. Die Scene spielt vor dem Hause Capulets. Stefano, Romeos Diener — eine Person, die von den Librettisten erfunden ist — bringt seiner Herrin ein Ständchen. Die Scene wird belebter, man kommt nicht mehr mit Worten aus, sondern geht zu Thätlichkeiten über. Wo es was zu raufen giebt, darf der grimme Tybalt nicht fehlen. Er dringt denn auch bald in böser Absicht vor, und erschlägt Romeos besten Freund, Mercutio. Dieser wird jedoch von Romeo sofort gerächt, indem er den Tybalt ersticht. Der Aufruhr wird immer größer, so daß schließlich der Herzog von Verona dazwischen tritt, um Ruhe zu stiften. Romeo wird zur Strafe verbannt. Die Musik in diesem Finale ist vom streng theoretischen Standpunkt aus betrachtet, wohl mit das Beste, was Gounod geschaffen hat. Ein Zug von klassischer Würde durchweht hier die Partitur.

Im vierten Akt sehen wir die Liebesscene zwischen Romeo und Julia. Unerbittlich trennt ihn der Verbannungsspruch des Herzogs von Verona, er muß nach Mantua. In einem schönen, besonders auch im Orchester warm empfundenen Duett, nehmen die Geliebten voneinander Abschied. Die Motive dieses Musikstückes scheinen Gounod von besonderer Bedeutung gewesen zu sein, da er sie zum Schluß der Ouverture benutzt hat. Nach dem

Fortgang Romeos erscheint Julias Vater. Dem alten Herrn ist es nicht lieb, daß seine Tochter nichts von dem Manne wissen will, welchen er ausgesucht hat, und den er für würdig hält, als Eidam in seine Familie einzutreten. Graf Paris ist dieser Auserwählte. Alles ist zur Hochzeit bereit, nur die Braut zögert. Ein Quartett behandelt diesen Vorwurf, und wiederum liegt ein besonderer Reiz in der schönen stimmungsvollen Orchesterbehandlung. Pater Lorenzo bleibt mit Julia allein auf der Scene. Er reicht ihr das Pulver, welches sie zu einer Scheintoten erstarren lassen soll, um einer Vermählung mit dem Grafen Paris zu entgehen. Diese Erzählung des Pater Lorenzo ist ein Meisterwerk in deklamatorischer Gestalt und feierlicher Begleitung.

Die Verwandlung führt uns in den Garten Capulets, im Hintergrunde sehen wir die Kapelle. Der Hochzeitszug naht, die Musik des Marsches auf der Bühne vereint sich mit der im Orchester. Dann folgt ein sehr feingearbeiteter, achtstimmiger Hochzeitsgesang, begleitet vom gemischen Chor, von dessen Wirkung sich der Komponist jedenfalls mehr versprochen hat, als erreicht worden ist. Ein festlicher Chor mit Tanz vervollständigen die Freuden des Festes. Aus dem Inneren der Kapelle erschallen Orgelklänge, der Zug setzt sich langsam in Bewegung. Plötzlich erbleicht die Braut, ihre Schritte werden schwankend, mit Mühe kann sie sich nur aufrecht erhalten, und sinkt bald an den Stufen der Kapelle tot nieder.

Es war ein guter Gedanke von den Textverfassern, die Shakespearesche Dichtung an dieser Stelle durch den Hochzeitszug zu erweitern. Freilich finden diese Feierlichkeiten sonst erst immer, und auch wohl richtiger, nach der Trauung statt. Es ist dies für die Oper ein abwechselungsreiches Bild, welches am besten einer musikalischen Illustration unterworfen werden kann. Dem Komponisten ist es auch gut gelungen. Sehr zu bedauern ist es indessen, daß er nach dem Tode Julias als Finale nicht einen großen gemischten Chorsatz gebracht hat. Der ganzen Situation wäre eine solche Behandlung sehr zweckentsprechend gewesen.

Eine düstere Einleitung, wiederum im kirchlichen Stil gehalten, führt uns in den fünften Akt, der uns das Grabgewölbe der Capulets zeigt.

Im festen, totenähnlichen Schlaf liegt Julia auf dem hohen,

mit Blumen geschmückten Katafalk. Lorenzo sitzt wartend zu ihren Füßen. Er hat an Romeo geschrieben zu kommen, vergeblich erwartet er seine Nachrichten, und geht schließlich, ungeduldig geworden, dem Boten Romeos entgegen. Es folgt eine im halb Wachen, halb Träumen gesungene Schlummerarie der Julia. Romeo hat indessen auf heimlichen Pfaden seinen Weg nach Verona zurückgefunden, um seiner geliebten Julia das letzte Lebewohl zu bringen. Ohne sie kann er nicht leben, mit ihr muß er gemeinschaftlich aus dem Leben gehen. Er nimmt Gift. Plötzlich erwacht Julia. Von neuem umfassen sich die Liebenden, die letzten Augenblicke eines verfehlten Lebens versüßen sie sich durch eine volle gegenseitige Herzenshingabe. Das Duett „Komm, laß uns fliehen ans Ende der Welt“ steigt zu einer pathetischen Höhe empor. In gewissenhaft kontrapunktischer Form sind hier Motive der Vermählungsfeier beim Bruder Lorenzo und des Abschiedes im vierten Akt, also dem Anfang und Ende ihrer so kurzen Liebe, benutzt und verwoben. Doch bald wird Romeo vom Tode ereilt, und Julia, die ihm seinen Dolch entreißt, ersticht sich; tot sinkt sie zu seinen Füßen nieder.

Wir können uns nicht verhehlen, daß dem Komponisten in dieser Partitur ausgezeichnete, dramatische Punkte geboten werden, die er — gegen früher — mit ziemlich geschickter Hand und gutem Geschmack löst. Mehr Gleichheit, als in seinen anderen Werken, ist in dem vorliegenden vorhanden. Das höchste, wonach Gounod strebte, die Form, ist in einem einheitlicheren Sinne gewahrt worden. Dagegen springt leicht das Einförmige in die Augen, welches, in dem Wesen des Stoffes liegend, nicht zu entfernen ist. Romeos und Julias Handlungen haben beide ihren einzigen Schwerpunkt in der Liebe, und bringen diese in vier großen Duetts im ersten, zweiten, vierten und fünften Akt zum Ausdruck. In jedem muß eine Steigerung liegen, in einer viermalig wiederholten gleichen Situation ist dies nicht gut möglich, ohne, wohl oder übel, in eine Einförmigkeit zu fallen. Gounod muß sich dessen auch wohl bewußt gewesen sein. Die Erfahrung, die er in der Kerkerscene von Margarete gemacht hat, wendet er auch hier erfolgreich im letzten Akt an, indem er den betreffenden Singstimmen musikalische Rekapitulationen beifügt. Auch die langsamen Tempi sind vorherrschend und ermüden uns auf die Dauer. Schließlich sei noch die Ansicht vertreten, daß sich Wagnerscher Einfluß bis zu einem gewissen Grade

in diesem Werke geltend macht. Das Orchester mit seinen unendlichen Wogen erinnert sehr oft daran. Es ist das bekannte Suchen und Stammeln nach dem richtigen Ausdruck; man geht immer an der offenen Thür vorbei, ohne einzutreten.

In der ersten Vorstellung, welche am 27. April 1867 im Théâtre lyrique stattfand, wirkten in den Hauptrollen mit: Romeo (Michot, Tenor), Tybalt (Puget, Tenor), Benvolio (Laurent, Tenor), Mercutio (Barré, Baryton), Paris (Laveissière, Baryton), Capulet (Troy, Baß), Juliette (M^dme Carvalho), Stéphano (M^lle Daram, Sopran), Getrude (M^dme Duclos, Alt).

Die Aufnahme war eine ziemlich günstige, vornehmlich lebhafte Beifallsbezeugungen brachen nach der Duellscene und am Schluß des dritten Aktes hervor. Die Bewegung der Massen auf der Bühne, der Zwist der beiden sich bekämpfenden Häuser, der hier am schärfsten vor Augen tritt, scheint für das französische Publikum von besonderem Reiz gewesen zu sein.

Das Pariser Wanderleben des Werkes begann nun in der üblichen Weise.

Aufführungen fanden ferner statt im folgenden Jahre im „Salle Ventadour" und am 20. Januar 1873 in der Opéra comique, welche Vorstellung Bizet vorbereitet hatte und auch dirigierte. Ferner wurde mit Romeo und Julia am 15. Oktober 1887 das Chatelet-Theater eröffnet, bis schließlich am 28. November 1888 die große Oper folgte. Es ist ein Verhängnis für Gounod, daß seine besseren Werke stets erst auf längeren Umwegen und mit Abänderungen, resp. Aufbesserungen auf die erste Bühne Frankreichs kamen. Zu dieser Translokation hatte der Komponist einige Erweiterungen für den äußeren Glanz vornehmen müssen. In der Ouverture wurde das lebende Bild effekt- und figurenreicher ausgestattet. Der Schluß des dritten Aktes erweiterte sich zu einem Coda für Romeo mit Chor, und im vierten Akt wurden die Hochzeitsfeierlichkeiten geändert. Der Hochzeitsgesang blieb fort, an seine Stelle trat ein größeres Ballett, welches uns den Reigen der Blumen und Pretiosen vorführte. An seiner Spitze stand der damalige Stern des Balletts, M^lle Maüri. Die Ballettmusik selbst ist wunderbarerweise die schwächste, die Gounod geschrieben hat. Es fehlt ihr jener interessante, prickelnde Reiz, der uns verstehen läßt, warum sich die Körper im gefälligen Rhythmus und Fröhlichkeit wiegen und drehen.

In dieser Vorstellung sang Adelina Patti die Julia und Jean de Reské den Romeo, Grund genug, um die Pariser zu entzücken. Gounod stand am Pult und dirigierte selbst. Als im dritten Akt, während des Ständchens, das der Page Stephano der Julia bringt, dieser einen Einsatz verfehlte, zeigte sich Gounod als guter, umsichtiger Dirigent, indem er mit eigener Stimme dem Pagen seine Stelle vorsang und so eine Klippe umging, die eventuell verhängnisvoll geworden wäre.

Der Erfolg dieser Oper war auf die Dauer gesichert, sie verschwand nicht mehr vom Repertoire, und als berühmte Julia-Sängerinnen folgten sich die Damen Darclée, Eames und Lureau-Escalaïs.

Es ist leicht erklärlich, daß man in Deutschland sehr begierig war, ein dem Faust musikalisch verwandtes Werk zu hören. Wie immer ging Darmstadt voran, Wien folgte im Jahre 1868. Hier fand Romeo eine gute Aufnahme. Anders war es in Berlin. Vor den Aufführungen entstanden schon allerlei Schwierigkeiten mit einzelnen Verlegern, da verschiedene Nachahmungen im Druck erschienen sein sollten.

Am 25. November 1869 fand in Berlin die erste Aufführung statt, bis zum 26. April 1884 gingen nur 33 Wiederholungen in Scene. Seit dieser Zeit ist das Werk vom Repertoire gesetzt. Es berührte hier wie ein freundlich heller Wintertag, dessen Sonne lächelt, aber nicht erwärmt. Ob es wohl mal wieder auftauchen wird? Schwerlich, für die nächste Zeit wenigstens ist bei der herrschenden Musikrichtung keine Aussicht vorhanden. Von auswärtigen Bühnen gaben Petersburg 1872 und später auch London Romeo und Julia. Brüssel war den Schöpfungen Gounods immer treu geblieben. Als man im April 1889 zu einer Neueinstudierung griff, war man von der Reizlosigkeit der alten Ballettmusik zur Genüge überzeugt worden. Da fiel ein findiger Kopf auf eine gute Idee. Die so schöne Balletteinlage aus „La nonne sanglante“ war längst in Vergessenheit geraten. Derselben wurde sie nun entrissen, indem man an Stelle des Originalballetts jene erwähnte Musik einfügte, und sie so, wenn auch nur zeitweise, wieder zur Geltung brachte.

Während der Periode der Romeoaufführungen in Paris hatte sich ein neuer Komponist, der Marquis d'Ivry, mit demselben Stoff unter dem Titel „Die Liebenden von Verona“ eingefunden. Es bleibt unverständlich für uns, warum das Werk gerade zu

dieser Zeit auf die Bühne gebracht wurde. Sollte irgend eine Kabale etwa dahinterstecken? Am 12. Oktober 1878 fand die erste Vorstellung im Salle Ventadour statt und M^lle Heilbronn sang die Julia. Die Oper muß sich nicht als lebensfähig erwiesen haben. d'Ivry war in der Reihe der Romeokomponisten der dreizehnte. Diese Nummer ist etwas verpönt, und die vorhin ausgesprochene Befürchtung erwies sich als begründet. Immerhin wird für den Abergläubischen der Bann nunmehr gebrochen sein. Vivat sequens!

Gounod in England, Prozeß Weldon.

Die Musikverhältnisse in Frankreich gegen Ende der sechsziger Jahre waren nicht von bester Art. Mißstände verschiedener Natur herrschten vor. Teils wurde die Produktivität gehemmt, teils vertrödelte man auf dem Konservatorium in der Hauptstadt mit vielen müßigen Fragen, die oft nur zwecklos Staub aufwirbelten, die Zeit. Die Akademie befand sich in einem reformbedürftigen Stadium. Die ältere Generation war mit ihrem Schaffen still geworden, sie pausierte, zehrte von dem Ruhme der Vergangenheit, und erhoffte einen künstlerischen Nachwuchs. Dieser war freilich so gut wie gar nicht vertreten, und auch heute noch würden wir uns vergebens danach umsehen. Die Fragen, welche in der Akademie zur Sprache kamen, behandelten größtenteils pädagogische Fälle. Die Form des Unterrichts, die Art der Methode und manches andere noch hatte der Rat sorgfältig in den Kreis seiner Betrachtungen ziehen müssen. Es schien ein gewisses Sichgehenlassen zu herrschen, eine Nachlässigkeit eingerissen zu sein, die es erforderte, daß die Zügel etwas strenger angezogen werden mußten. Es kam vielleicht daher, daß die Herren mit Schrecken bemerkten, wie dürftig es in dem Leben der Tonwelt aussah. Aber wo die Talente fehlen, und nur diese konnte die Akademie im Auge haben, nutzt auch der gewissenhaftest ausgearbeitete Lektionsplan nichts.

Damaliger Direktor des Konservatoriums war der hochbetagte Auber. Zur Seite standen ihm Ambroise Thomas und Félicien David, Namen, die in der Musikgeschichte einen guten Klang haben. Beide haben Werke geschaffen, die mustergültig und bleibend sind. Besonders ist der Name Auber von dem der komischen Oper unzertrennlich. Er war der eigentliche Schöpfer dieses Genre. Haben wir seit seinem Heimgange solche liebens-

würdigen und gediegenen Lustspielopern, wie er uns schenkte, genossen? Nein! Auber als Präses verhielt sich in den Sitzungen sehr ruhig. Bei den verschiedenen Vorschlägen umspielte oft ein feines ironisches Lächeln die scharf geschnittenen Züge des Nestors der französischen Musik. Er war sicherlich mit vielem nicht einverstanden, beobachtete aber Schweigen, da er von vornherein das Nutzlose der Sache einsah. Gounod beteiligte sich nur hier und da. Die ganze Zusammenstellung, und die Basis, auf der gearbeitet werden sollte, behagten ihm nicht recht. Er war ein Schöngeist durch und durch. Für ihn existierten außer der Musik auch noch die andern Künste, die verbunden, gleichmäßig auf den Menschen einwirken sollten. Er wollte seine Schüler auf einem universellen geistigen Bildungsstandpunkte wissen. Kenntnisse der verzweigtesten Art sollten ihnen eigen sein. Denn nur ein Mann auf diesem Standpunkte wäre fähig, auch in seinem spezialen Fach etwas Tüchtiges zu leisten. Man sieht, er hatte sich ein hohes, ideales Ziel gestellt, welchem er selbst mit regem Eifer nachstrebte. Selbstverleugung war die Parole, die ihm hierbei vorschwebte! Er mag wohl mit seinen Ideen auf einen harten Wiederstand gestoßen sein, da sich die einzelnen Vertreter der anderen Fächer durch derartige umfassende Gedanken benachteiligt fühlten. Eine gewisse partikularistische Einseitigkeit lag im Schoße der damaligen Zeit! Diese Gedankenwelt enthüllte uns Gounod als einen Anhänger der Leibnizschen Philosophie. Wie dieser die Universalität im Auge hatte, so hing auch Gounod diesem Streben nach. Da man ihm nun sehr wenig entgegenkam, wohl auch seinen letzten Schöpfungen nicht in dem Maße huldigte, wie es sich von seinen Landsleuten geziemt hätte, so zog er sich sehr bald von diesen Sitzungen zurück. Er überließ, von seinem Standpunkt absehend, das musikalische Wohl und Wehe dem kritischen Areopag, wandte, um einem eventuellen Zwange aus dem Wege zu gehen, Paris den Rücken und lebte in stiller Zurückgezogenheit in Dieppe.

Hier an der normannischen Küste konnte er nach Bequemlichkeit schaffen. In dieser angenehmen Ruhe, fern von den niedrigen Kabalen, fand er sich selbst wieder, und begann eine neue große Oper „Polyeucte". Als der deutsch-französische Krieg in dem Jahre 1870 Frankreich zum Schauplatz der Kämpfe gemacht hatte, verließ Gounod sein Vaterland.

Am 13. September 1870 schiffte er sich nach London ein,

wo er mit seiner Familie Aufenthalt nahm. Sein Bleiben dort, mit einigen kurzen Unterbrechungen, dauerte drei Jahre. Ob seine Familie auch während der ganzen Zeit bei ihm geblieben, oder ob sie vielleicht nach Beendigung des Krieges wieder nach Frankreich zurückgekehrt ist, sei dahingestellt. Man vermutet nicht mit Unrecht, daß letzteres der Fall gewesen ist. Die Thätigkeit Gounods in London war in künstlerischer Beziehung eine ungemein große, sein Arbeiten war bedeutend, ja man muß ihn mit Bewunderung betrachten, daß er bereits im vorgeschrittenen Alter, und unter Berücksichtigung des in seinen letzten Werken Gebotenen noch diese Schaffensfreudigkeit entwickelte. Größtenteils waren diese Kompositionen kirchlichen Inhalts, und viele Lieder, sowie manche gute Bearbeitung anderer Werke.

Was seine pekuniären Resultate indessen betrifft, so war er übel daran. Zu wenig kaufmännisch veranlagt, mußte er sich oft genug bethören lassen. Die Verleger hatten nur ihre Vorteile im Auge, und waren mit der Duldsamkeit des Komponisten ganz einverstanden. Er selbst hat später immer mit einem gewissen Gefühl des Unbehagens an seinen Aufenthalt in London zurückgedacht. Es mag dies zum großen Teil auch in einer Privatangelegenheit zu suchen sein. Die Gründe zu derartigen Verstimmungen sind oft zahlreicher Art, und setzen sich aus allerlei möglichen Kleinigkeiten zusammen, um uns auf die Dauer aus dem Verdruß gar nicht herauskommen zu lassen.

In einer Gesellschaft, veranstaltet von Julius Benedikt, der oft die Koryphäen der Kunst um sich zu versammeln pflegte, war auch neben Gounod Herr Harry Weldon mit seiner Gattin Georgina Weldon erschienen. Da diese Dame später zu Gounod in künstlerische und private Beziehungen getreten ist, die leider mit einem Prozeß endeten, so dürfte es interessant sein, einige Hauptpunkte aus ihrem Leben zur näheren Charakteristik zu erfahren.

Ihr Vater, Morgan Tréherne, ein geborener Franzose, dessen Ahnen den Glanz des Hauses der Plantagenet getragen haben sollen, hatte sich mit einer Edeldame aus Schottland vermählt. Sie gebar ihm am 24. Mai 1837 eine Tochter, die bereits erwähnte Georgina. Das Mädchen verlebte ihre Jugend in Italien, wo sie von ihren Angehörigen zur Pflege der Künste angehalten wurde. Ihr Aufenthalt war in Florenz, ihr Umgang die Familien der Nobili. Aber schon frühe genug fand sie in der Kunst ihre eigenen Gedanken, es entwickelte sich in

ihr selbst ein hoher Trieb, so daß sie des Ansporns nicht mehr bedurfte. Neben der englischen Sprache wurde fleißig Italienisch, Deutsch und Französisch getrieben. Hierdurch wurden ihr reiche Gebiete erschlossen, um in das Litteraturgebiet direkt, nicht erst auf dem Umwege der Übersetzungen eindringen zu können. Die vergleichenden Punkte hier und da schärften ihr geistiges Urteil. In den vielen Gemäldegalerien Italiens erfreute sie sich der Kunstschätze, ließ die herrlichen Gaben auf sich einwirken und ergriff sie mit vollem Verständnis, so daß schließlich bei ihr selbst der Wunsch rege wurde, sich mit Pinsel und Palette zu versuchen. Durch diese Künste übte sie nicht allein Auge und Hand, sondern auch den Geschmack, der sich universell veredelte. Es wäre undenkbar, daß ein solcher Geist der Musik fern geblieben wäre! Sie betrieb auch eifrige Studien; Klavier und Gesang beschäftigten sie vornehmlich, und wie ernst sie es gerade mit dieser Kunst nahm, und wie sie bestrebt war, recht tief in das Wesen derselben einzudringen, geht daraus hervor, daß sie die Absicht hatte, sich öffentlich hören zu lassen. Die Italiener Bellini, Donizetti, Rossini und Verdi standen im Vordergrunde ihres Interesses. Die leichten gefälligen Melodien, die, geschmackvoll vorgetragen, des Erfolges sicher sind, übten einen großen Reiz auf sie aus. Für Wagner hat sie sich dagegen nie begeistern können.

Keineswegs blieb es auch nur bei dem einfachen Studium des Gesanges. Die Musik wurde überhaupt im allgemeinen gepflegt, und einige theoretische Unterweisungen nicht von der Hand gewiesen. So ausgerüstet trat Georgina in das öffentliche Leben. Hier erregte sie bald, unterstützt von körperlicher Schönheit, Aufsehen. Sie war eine große, schlanke Figur, blond und von überaus zarter Gesichtsfarbe. Ihre Bewegungen hoben das Ebenmaß ihrer Glieder vorteilhaft hervor, kurz, sie war eine graziöse, pikante Erscheinung.

Zu ihren besonderen Liebhabereien, weniger geistig, als unterhaltend, gehörte die Pflege von Blumen und Tieren. Sie selbst verstand es, im Garten durch eigene gefällige Anlagen das Auge zu erfreuen. Zu ihrer speziellen Schwärmerei für Tiere gehörten sonderbarerweise die — Möpse. Es ist dies ein wunderbarer Zug von solchem Schöngeist, da doch die Rasse gerade jener Tiere sicherlich nicht auf besondere Schönheit Anspruch machen kann. Diese kleinen Vierfüßler haben später oft den

Ärger von Gounod erregt, und man sagt mit Recht, daß einer von ihnen die direkte Veranlassung gewesen ist, weshalb der Komponist später England verlassen hat. Wir werden dies seiner Zeit sehen.

Ein flotter Husar in englischen Diensten, der ein gutes Leben führte, und sich nicht viel um die Sorgen der Gläubiger kümmerte, welche sie sich seinetwegen machten, hatte die junge Dame gesehen, und eine tiefe Neigung zu ihr gefaßt. Auch sie war seinen Bemühungen um ihre Hand nicht abgeneigt. Nur der Wille ihres Vaters war trotz aller Bitten und Vorstellungen entschieden dagegen, jenen Harry Weldon zu heiraten. Derselbe war aber kurz entschlossen, und stellte, falls er Georgina nicht als Gattin heimführen dürfe, seine Auswanderung nach Indien in Aussicht. Georgina trat der Kürze des Weldon mit gleicher Eigenschaft entgegen. Sie verzichtete auf ihr Erbteil und reichte 22 Jahre alt dem Harry Weldon die Hand. Ihre Eltern haben ihr diesen Schritt niemals vergessen können. Sie bekam von ihnen keine Mitgift, die ihren beiden Schwestern, als sie später heirateten, reichlich zufloß. Jedenfalls hatte der Vater mit seiner Georgina größere Pläne im Auge, und erstrebte eine höhere Verbindung. Harry machte bald eine Erbschaft, so daß sie wenigstens für die nächste Zeit materieller Sorgen überhoben waren. In London verkehrten sie viel in künstlerischen Kreisen, und besonders waren es Benedikt — welcher ein guter Süddeutscher (Stuttgart) von Geburt, fast zu einem Engländer geworden war und in den 60er und 70er Jahren im Brennpunkt des musikalischen Interesses stand — und ferner Hullah, die beide der Georgina Weldon den Rat erteilten, den Gesang in höherem Grade zu pflegen, um ihn als Lösung der Existenzfrage betrachten zu können. Es wurden auch viele Konzerte gegeben, aber doch wohl mit bestrittenem Erfolg.

Georgina hatte in London Gounods Faust gehört, und war von der Musik entzückt; die überschwenglichen Liebesstimmungen verfehlten auf einen solchen sensiblen Charakter ihre Wirkung nicht. Wie schon im Anfange dieses Abschnittes erwähnt, lernten sich Georgina und Gounod auf einer künstlerischen Soirée, die Benedikt veranstaltet hatte, kennen. Er hatte versprechen müssen, ihr den französischen Komponisten vorzuführen. Die erste Begegnung fand statt, und Georgina war höchst angenehm überrascht, einen Weltmann von den ritterlichsten Formen vor sich zu sehen. Nach

allem, was sie bisher über Gounod gehört hatte, stellte sie sich denselben als einen ziemlich simplen, verknöcherten Kirchenkomponisten vor, der mit dem Faust unbeabsichtigt einen Erfolg erzielt hatte. Wie angenehm war sie enttäuscht! Wie waren bei ihr Vorstellung und Wirklichkeit voneinander verschieden. Und wie schnell vervollkommnete sich diese Meinung, als sich Gounod ans Klavier setzte, und mit schöner, weicher, ausdrucksvoller Tenorstimme eines seiner schwärmerischen Lieder vortrug! Georgina wurde derartig von diesen Tönen ergriffen, daß sie sich in eine Fensternische zurückzog, um sich hinter den dichten Stores zu verbergen, und ihr Schluchzen zu verheimlichen. Sie war eine sehr nervöse, leicht verstimmbare, den geringsten Einflüssen zugängliche Natur. Gounod hatte auf dieses Vorkommnis nicht geachtet, nahm auch sonst kein weiteres Interesse zu der jungen exaltierten Frau. Das Schicksal lenkte jedoch anders ein. In der Société chorale de Leslie, welche sich unter der Leitung des Gründers zu einem beachtenswerten Ruf emporgeschwungen hatte — der Chor pflegte besonders den a capella-Gesang — hörte Gounod zufällig einige Zeit darauf Georgina Weldon singen. Sie war Mitwirkende in diesem Verein, und entzückte Gounod durch ihren Vortrag. Es ist ein eigentümliches Geschick, daß Gounod wiederum durch eine Mendelssohnsche Komposition wie von einer geheimen Macht in den Bann gethan ward. Ihr süßlicher Zauber wirkte bestrickend auf ihn ein. Bei seinen ersten Studien als Jüngling ergötzte ihn Fanny Henselt durch die entzückende Wiedergabe des Mendelssohnschen A-moll-Capricio, jetzt wurde der 53jährige Mann, der gereifte Musiker, durch ein Mendelssohnsches Solo begeistert. Georgina sang diese Komposition mit dem ganzen Wohllaut ihrer Stimme. Hatte sie vielleicht Gounod unter den Zuhörern vermutet? Wollte sie ihn vielleicht für sich geneigt machen? Wer kennt die Ideen, die Absichten einer schönen und exaltierten Frau? Ihre Art zu singen, die Weise des Vortrags zeugten von Geschmack; freilich war die Stimme selbst nur dünn, und schien allzugroßen Anforderungen nicht gewachsen zu sein. Der erste Gedanke, welcher Gounod beim Zuhören kam, war der, daß er in Georgina die Heldin Pauline in seiner neuen Oper Polyeucte gefunden habe. Es schien dies aber mehr durch den Reiz der hoheitsvollen Erscheinung, also durch eine Äußerlichkeit, als durch einen stimmlichen Vorzug hervorgerufen zu sein. Wirklich schrieb er auch unter diesem Eindruck mehrere Nummern,

so z. B. den Traum und das Finale des dritten Aktes. Es ist erklärlich, daß Gounod und Georgina Weldon in künstlerischen Verkehr miteinander traten. Sie entwickelte ihm ihre längst vorbereiteten Pläne, die darin bestanden, daß sie ein Waisenhaus gründen wolle, in welchem die Musik gepflegt werden sollte. Mädchen oder Knaben, falls sie für die Musik Interesse und Befähigung zeigten, sollten von diesem Orphelinat aufgenommen und ausgebildet werden.

Im Jahre 1871 trat der Gedanke in die Verwirklichung. Man hatte das Tavistock-House zum Asyl der musikalischen Pflege gewählt. Reizend war es in einem dichten Park gelegen und von anmutigen Rasenflächen umgeben. Die Schönheiten der Natur traten wirksam hervor. Es war eine historische Stätte. Hier hatte Charles Dickens während 10 Jahre gewohnt, und in der ersten Etage, wo der geräumige Saal lag, welcher seiner Zeit zu Theatervorstellungen benutzt wurde, fanden nun die Gesangsübungen des neuen Konservatoriums statt.

Gounod unterstützte mit seinen Ratschlägen das junge Unternehmen, arbeitete auch für dasselbe, indem er selbst verschiedene Kompositionen schrieb, resp. andere zum Zwecke der Studien und Vorträge bearbeitete und erweiterte. Er wohnte während seines Aufenthalts in London im Tavistock in der zweiten Etage. Wohl selten hat ein Komponist eine so anhaltende Thätigkeit entwickelt, was Zeugnis ablegt von dem regen Eifer und dem Interesse, welches er Person und Sache entgegenbrachte.

Wir wollen einen Blick auf seine Arbeit werfen, um uns ein Bild von der Produktivität zu verschaffen. Dem Unterricht in Tavistock entsprechend legte er sein Hauptgewicht auf kleinere Solovorträge, sowie Chorwerke, die, vom pädagogischen Standpunkt betrachtet, vornehmlich zu Übungszwecken bestimmt waren. Daß man auch den öffentlichen Aufführungen Rechnung trug, liegt auf der Hand.

Gounod schrieb 35 Lieder und 11 Chorwerke kleineren Umfangs. Letztere waren mehr für den Unterricht, denn in der Öffentlichkeit sind nicht viele von ihnen bekannt geworden. Ein größeres Opus ist: La mer de Galilée, Symphonie et récit, Scène biblique, gewidmet Herrn Henry Weldon.

Ferner nennen wir zwei Messen, La messe solennelle und La messe instrumentale. Die erstere bereitete Gounod so viel Ärger, daß er aus reinem Verdruß resp. aus List die zweite

schrieb. Und dies hing so zusammen. Die vokale Besetzung der Messe solennelle vornehmlich war eine so mangelhafte, die Chöre so schlecht geübt, auch das Orchester so unvollzählig, daß Gounod stets einen gewaltigen Ärger hiermit hatte. Zu der Unvollkommenheit kam noch eine Abneigung der Ausführenden. Um sich nun nicht wieder dergleichen Kalamitäten auszusetzen, wurde ein zweites Musikstück, die Messe instrumentale komponiert, die des vokalen Teils entbehrte, derselbe konnte jedoch ad libitum vom Solo und Chor beigefügt werden. Dieses Musikstück war für Konzerte, Festivals und andere orchestrale Musteraufführungen bestimmt worden. Zeigte sich nun auf den Proben irgend welche Disharmonie mit den Sängern und war absolut kein Auskommen mit ihnen, so hatte Gounod die Freude, sie entlassen zu können. Die Messe kam dann ohne Chor zur Aufführung, und nach des Komponisten Meinung soll die Wirkung eine gleiche, als wenn sie mit Chor gehört wäre, gewesen sein. Wir sind gegenteiliger Ansicht. Es ist nicht zu verkennen, daß durch die gesangliche Begleitung ein größerer Effekt erreicht wird, ja manche Klangfarben sind überhaupt nicht durch instrumentale Mischungen wiederzugeben. Chorsätze sind und bleiben von Wirkung. Am besten genügt hier der Hinweis auf das Finale der unsterblichen neunten Symphonie von Beethoven. So schön die ersten Sätze auch sind, welche niemals einen Eindruck auf den aufmerksamen Zuhörer verfehlen, übertrumpft werden sie von dem vollen Glanze der Singstimmen in dem Finale.

Die instrumentale Messe ist nach dem Gesagten mehr als eine Spielerei oder Chikane zu nehmen.

Zu seinen weiteren Werken gehören noch vier große Bände Chorwerke für die Konzerte in Royal Albert-Hall.

Um den Engländern eine patriotische Huldigung zu bereiten, schrieb er auf den Tod von Dav. Livingstone (gestorben am 1. Mai 1873 in Itala am Bangweolosee) nach dem Gedichte des Lord Hougton eine Komposition und betitelte sie Itala. Sie ist der hochverehrten Frau Georgina Weldon gewidmet, und zerfällt in drei Teile. Die Klage Englands und seine Trauer, ein Gruß an die Manen Livingstones (eine breite, getragene Melodie) und eine symphonische Apotheose. Gesungen wurde dieses Opus unter Mitwirkung der Weldon in England und Belgien.

Biondina (Blondchen), eine Liebeskantate nach dem italienischen Gedichte des Zaffira. Die Handlung beginnt mit Liebesgirren

und schelmenhafter Spielerei und endet tragisch auf dem Kirchhof. (Selbstverständlich fehlt hier die Widmung, elf Jahre später wäre Gounod um eine solche nicht verlegen gewesen.) Für Piano seien noch erwähnt Dodelinette und Maid of Athènes nach dem Gedichte von Lord Byron. Ursprünglich war das letztere für Gesang (es soll die erste Komposition gewesen sein, welche die Weldon in der Benediktschen Gesellschaft von Gounod gehört hat). Seiner allgemeinen Beliebtheit wegen wurde es für Klavier gesetzt.

Auch der bekannte Marche funèbre d'une marionette stammt aus jener Zeit. Es soll eine Persiflage auf den Gang und das Gebahren eines bekannten englischen Kritikers gewesen sein. Dergleichen Scherzen war Gounod nie abgeneigt.

Zuletzt nennen wir das bedeutende große Chorwerk „Gallia“ mit dem Text nach den Klageliedern Jeremiä. Es wurde mit Enthusiasmus in London aufgenommen, und mußte öfter wiederholt werden. Der dritte und vierte Satz sind die besten Nummern, sie wirken eindrucksvoll auf die Zuhörer.

Die Schöpfungsgeschichte dieses Werkes, „Elégie biblique“ wie auf dem Originalmanuskript zu lesen ist, schreibt sich aus einer Gelegenheitskomposition her. Die internationale Weltausstellung, welche am 1. Mai 1871 in London eröffnet, und durch ein großes Konzert in der Albert-Hall gefeiert wurde, hatte vier Künstler zu musikalischen Huldigungen aufgefordert, und zwar für England Sullivan, für Frankreich Gounod, für Italien Pinsuti und für Deutschland Ferd. Hiller.

Gounod hatte die Absicht, seine Oper Polyeucte dem Pariser Publikum mit der Weldon vorzuführen, und war zum Zwecke persönlicher Unterhandlungen am 31. Juli 1871 nach Paris gefahren. Direktor Halanzier von der Oper verhielt sich etwas reserviert; er fürchtete, den Franzosen eine Ausländerin, die doch wohl nicht ganz auf dem Zenith des Gastspielzaubers stand, so unvorbereitet vorzustellen und gab den Rat, man solle doch erst mal „Gallia“ versuchsweise mit der Weldon aufführen, um den Erfolg zu erproben, und danach die weiteren Entschlüsse zu fassen. Die Aufführung des Chorwerkes geschah zuerst am 29. Oktober 1871 im Konservatorium zu Paris. Gounod hatte selbst den Text aus dem Lateinischen ins Französische übersetzt, da ihm eine Bearbeitung, die Barbier inzwischen vorgenommen, nicht zusagte.

Die Aufnahme in Paris dürfte wohl nicht so überschwenglicher Art als in London gewesen sein. Vielleicht stand der Titel Gallia zu dem Inhalt „Die Klagelieder Jeremiä" nicht im guten Einklang. Der Franzose wollte nicht ein klagendes Gallien verherrlicht sehen. Wie in Paris üblich, wurde diese Kantate an verschiedenen Bühnen aufgeführt. Die komische Oper brachte sie im November 1871 in Verbindung mit — dem schwarzen Domino von Auber. Eine Geschmacksverirrung, die, bei dem wenigstens nach dieser Seite hin ausgeprägtem Gefühl der Franzosen, unverständlich erscheint. Im Salle Favart wurde die Kantate sogar mit einem gewissen Luxus in Kostümen und Dekorationen gegeben. Frau Weldon hatte sich eigens zu diesem Zwecke ein prachtvolles orientalisches Originalkostüm anfertigen lassen. Schließlich sang sie noch einmal gelegentlich einer Aufführung des genannten Werkes in St. Eustache, jener kleinen Kapelle, in welcher Gounod als Organist seine musikalische Laufbahn begonnen hatte. Der Erfolg, den Frau Weldon erzielte, stand nicht auf der Höhe der Hoffnungen, um sie zur Trägerin einer Opernpartie zu machen. Gounod war für seine Egeria nur von einem Vorurteil befangen, Halanzier dagegen erkannte den Wert vom kaufmännischen Standpunkt. Im Juni dieses Jahres war es nun, daß Thiers Gounod den Direktorposten am Konservatorium, der durch den Tod Aubers am 12/13. Mai 1871 freigeworden war, anbot. Er refüsierte jedoch, da er sich mit größeren Plänen für die Zukunft trug. Es ist sehr zu bedauern, daß ihm in diesem Augenblicke das richtige Verständnis fehlte, und daß er sich mehr vom Herzen, als von der Vernunft leiten ließ. Gounod hatte in jener Zeit nicht die volle Gewalt über sich selbst. Wir kennen ihn genau und verstehen sein Wesen und Handeln. Die Schmeichelei, die Eitelkeit nach leichtem Ruhm, die Genugthuung, sich an den Huldigungen eines schönen, reizvollen Weibes zu erfreuen, überwogen die Würden und Autorität des in Aussicht gestellten Direktorpostens, der ersten Musikkapazität von ganz Frankreich. Als Mensch und Künstler ist er zu begreifen und zu entschuldigen, als denkender Mann niemals. Und doch wäre es anzunehmen gewesen, daß Gounod in solch hervorragender Stellung dem brachliegenden französischen Musikwesen manchen guten Dienst geleistet haben würde. Inzwischen hatte sich die Musikpflege im alten Tavistock zu einem gewissen Ansehen entwickelt. Ein

größerer Chor, der den Namen Gounod-Chor führte, war nebenher ins Leben getreten. Derselbe war Statutenmäßig verpflichtet, jährlich fünf große Konzerte zu veranstalten, die in den Saisons 1872—73 und 1873—74 in James-Hall stattfanden.

Wir haben darin einen Anhalt für die Quelle der Schaffensfreudigkeit Gounods. Ihm war es vergönnt, besonders seinen Lieblingsneigungen, den Kirchen- und Liederkompositionen nachzugehen. Georgina Weldon dirigierte manche Probe persönlich. Leider fanden diese Aufführungen nicht den gewünschten Beifall, und lohnten wenig die Mühe und Fleiß, mit denen man sie vorbereitet hatte. Die Weldon war auch als Komponistin thätig, und hatte mehrere Kinderlieder geschrieben. Ruhm ist ihr jedoch auf diesem Gebiete nie erwachsen.

Ende des Jahres 1872 unternahm man wieder eine Tourné. Diesmal wurde Belgien besucht. Man gab in Spaa Konzerte und veranstaltete am 20. Oktober 1872 im Théâtre La Monnaie zu Brüssel einen Gounod-Abend. Man gab Gallia mit der Weldon, spielte die längst vergessene Es-moll-Symphonie und beschloß den Abend mit der Ballettmusik aus Faust. Ein etwas gezwungenes Programm, immerhin ward es gut aufgenommen, da sich Brüssel stets mit besonderer Vorliebe für Gounod interessierte.

Ein komischer Zwischenfall wird für Gounod auf dieser Reise unvergeßlich geblieben sein. Als man des Nachts in Brüssel ankam, war der Korb mit den Hunden, die die steten Begleiter der Georgina waren, verschwunden. Große Aufregung! Da die Telegraphenämter um diese Stunde geschlossen waren, so eilte man zum Kabinetschef des Königs, der wohl oder übel geweckt wurde und eine Depesche abgab. Auf einer Übergangsstation hatte man es übersehen, die Hunde in den richtigen Zug zu bringen. Es war ein häufiges Bild, Gounod in den Straßen Brüssels mit der kleinen Meute hinter sich spazieren gehen zu sehen.

Georgina Weldon nahm auch für ihn die kaufmännische Seite der musikalischen Beziehungen in die Hand. Gounod hatte hierfür zu wenig Sinn und besaß keine Erfahrungen. Auch die Weldon war wohl als Frau in solchen Dingen nicht bewandert genug. Der Grund der späteren Mißhelligkeiten ist lediglich in diesem Punkt zu suchen. Die Verleger sind in England allmächtig. Sie besorgen alles. Von der nötigen Reklame, die auf Wagen mit den zahlreichen Affichen durch die Straßen rollt, bis zur Besetzung der Partien durch die eventuellen Künstler

ruht das Geschäft, das Wohl und Wehe, in ihren Händen. Kurz nach der Ankunft Gounods in London hatte sich der Verleger des ersten Hauses Littleton, Chef der Firma Novello, an ihn gewandt, und um Überlassung seiner Kompositionen nachgesucht. Gounod war nicht entschlossen genug und wechselte sehr oft mit den Verlegern.

Er war als Künstler zu groß, um sich den Anordnungen der Verleger, die selbstverständlich nur ihr Interesse im Auge hatten, zu fügen. Nach langem Suchen fand er mit Hilfe der Weldon endlich seinen Mann, der ihm am besten entgegen zu kommen schien. Es war der Verleger Smith, bei welchem der größte Teil der von Gounod in London komponierten Werke erschien. Leider hatte die Sache für Gounod keinen Erfolg. Wenn sich ihm auch Smith gefügig und entgegenkommend zeigte, so sah er von demselben nie Honorare, und als Gounod England den Rücken kehrte, war ihm der angenehme Herr Smith ein Sümmchen von ca. £ 1200 schuldig. Überhaupt war sein Leben in London mit vielen Unannehmlichkeiten verknüft. Erstens gehört hierher, vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, der Streit, welchen er mit dem Komitee der Albert-Hall-Konzerte wegen der Solisten hatte. Unfähiges, ungeübtes, wiederstrebendes Material war ihm zur Verfügung gestellt. Dann trat die Öffentlichkeit der Zeitungen hinzu, die über vieles sich aussprachen, was mit Unwillen gegen Gounod erfüllt war. Andererseits wurde er wieder von den französischen Journalen überwacht und quasi bevormundet.

Mit dem Hause Novello gab es noch manche Reiberei — Georgina Weldon nannte Gounod später einen Chikaneur — es klagte den Komponisten wegen Verleumdung an, und der Zwist wurde zu dessen Ungunsten mit einer Strafe von Fcs 50 ausgetragen. Gounod war starrköpfig, lieber wollte er sich einsperren lassen, als diese unberechtigten Fcs 50 zahlen. Infolge der Streitigkeiten hin und herüber war die Summe von 50 Fcs mit Kosten 2c. auf Fcs 3000 angelaufen. Wer weiß, was aus dieser Bagatelle geendet wäre, in England versteht man nämlich mit solchen Sachen keinen Spaß, wenn sie nicht von Paris aus durch Intervention gelöst wäre. Man sieht also, daß sich genug Zündstoff bei Gounod angesammelt hatte, und es nur eines geringen Umstandes bedurfte, um denselben zur Explosion zu führen.

Außerdem muß man berücksichtigen, daß sich der Umgang

mit der Familie Weldon nicht mehr in jenen freundschaftlichen Bahnen bewegte wie früher. Persönliche Differenzen und Meinungen hatten das intime Band gelockert. So kam denn eine Trennung, plötzlich, ohne Abschied, wie ein Blitz aus heiterem Himmel. Am 27. Mai 1874 begab sich die Familie Weldon mit einigen Mitgliedern der musikalischen Vereinigung aus Tavistock, denen sich auch Gounod angeschlossen hatte, auf das Land zu einer befreundeten Familie nach Blackhearth in der Nähe von London. Unterwegs wollte es das Schicksal, daß einer der Möpse der Georgina, die sie wie immer begleiteten, erkrankte, und von ihr persönlich nach London zur Pflege zurückgebracht wurde, während die andere Gesellschaft den geplanten Ausflug fortsetzte. In Blackhearth wurde Gounod von einem leichten Unwohlsein befallen, die Aufregungen der letzten Monate, der Ärger und das Unbehagen hatten seine Nerven erschüttert, so daß er es vorzog, sich einige Zeit von dem Trubel und den Geschäften der Stadt fernzuhalten, und sich auf dem Lande zu erholen. Er blieb also in Blackhearth. Ein Telegramm setzte seine Freunde in Paris von diesem Vorfall in Kenntnis. Dieselben finden die Situation als die denkbar günstigste, eilen nach England, und bringen Gounod mit Umgehung von London und ohne Abschied in Tavistock wohlbehalten nach Paris zurück. Es war eine Entführung im besten Sinne des Wortes.

Leider hatte Gounod wertvolle Gegenstände bei diesem beschleunigten Verfahren zurücklassen müssen. So z. B. eine reiche Sammlung von Gemälden, die noch aus dem Besitz seines Vaters stammten, und verschiedene Manuskripte, um deren Wiedererlangung sich ein heißer Kampf entspann, der schließlich mit einem Prozeß, die Irrfahrten der Gounodyssé, endete.

Jetzt begannen die gegenseitigen Plänkeleien, infolgedessen Georgina ihren Gegner als Chikaneur bezeichnete. Dennoch muß man der Wahrheit die Ehre geben, und wird finden, daß die erbitterte Frau nichts unversucht ließ, um ihren Feind zu ärgern, resp. den Angriffen der Öffentlichkeit auszusetzen. Gounod verhielt sich größtenteils passiv, was einen guten Eindruck hervorruft, und seine Sache in ein vorteilhaftes Licht stellt. Er bat um Herausgabe seiner Manuskripte, die für ihn von bedeutendem Wert waren. Georgina weigerte sich, weil sie noch immer auf eine Rückkehr ihres einstigen Freundes hoffte. Dies geschah jedoch nicht, wofür mit gutem Erfolge die Franzosen bemüht

waren. Gounod hatte bei seiner Abreise aus England folgende Skripturen in Tavistock hinterlassen:

Entwürfe zur Rédemption.

Fünf angefangene, teils auch vollendete Messen.

Adoration des Mages.

Miserere vocal.

Die Oper Georges Dandin.

Die vollständig entworfene Orchesterpartitur von Polyeucte.

Das Fest des Jupiter, eventuell Einlage zu einem Marsch im dritten Akt von Polyeucte.

Diverse kleine musikalische und schriftstellerische Notizen.

Dieses noch unveröffentlichte Material bildete den Streitpunkt. Die Herausgabe wurde verweigert, und nach vielen nicht zum Ziele führenden Korrespondenzen, machte sich Frau Weldon selbst auf den Weg nach Paris, hoffend, daß ihr persönliches Erscheinen resp. Bitten nicht ohne Einfluß auf den Freund bleiben würde. Aber sie täuschte sich sehr. Sie wurde von Gounod gar nicht vorgelassen, oder was vielleicht richtiger ist, er wurde von seinen Freunden nicht fortgelassen. Die Getreuen hielten ihren Odysseus fest. So wanderten denn die Schätze wieder nach London zurück.

Neue Ideen und Feindseligkeiten wirbelten durch den Kopf der Frau Weldon. Sie wollte sich an Gounod durch seinen Verleger Smith rächen. Sie war sein geschäftlicher Vertreter in England, und drängte Smith um Herausgabe der noch Gounod schuldigen £ 1200 an sie. Falls er sich nicht umgehend dazu verstehen würde, so drohte sie mit Klage und Arrest. Hinter ihrem Rücken jedoch hatte Gounod mit Smith verhandelt, mehr aus Ärger gegen die Schritte der Weldon, als aus Mitleid mit diesem. Er billigte ihm eine Frist zu, und Frau Weldon hatte das Nachsehen. Daß solchen Kabalen auch nicht der weibliche Schabernack fehlt, geht aus folgendem Fall hervor. Eines Tages empfing Gounod ein voluminöses Paket mit dem Poststempel London. Der erste Gedanke ist an die zurückgelassenen Kompositionen. Seine Freude über die vermeintliche Rückgabe des Streitobjektes ist eine große. Begierig öffnet er die Sendung. Er wickelt aus, und wickelt aus ohne indeß nur eine Note zu finden. Schließlich am letzten verhängnisvollen Karton angelangt, entdeckt er in demselben — — seine Pfeife! Er war ein leidenschaftlicher Raucher und hatte dieselbe in Tavistock zurückgelassen.

Als Gounod ernstlich drohte, erhielt er die Antwort zurück,

daß, sowie er nur einen Schritt gegen Tavistock unternähme, auch die Partitur von Polyeucte verloren wäre, sie würde unverzüglich ins Meer fliegen.

Der Verkehr wurde immer dornenvoller, hartnäckig bestand jede Partei auf ihren Kopf, und die Form des Briefwechsels ließ manchmal nichts zu wünschen übrig. Eine nochmalige schriftliche Aufforderung von Gounod um Zurücksendung der Werke wurde mit dem klassisch-trotzigen Wort „komm hole sie dir“ beantwortet.

Nun ließ er nichts mehr von sich hören. Insgeheim aber arbeitete er seine Partitur zu Polyeucte aus dem Gedächtnis nach, was ihm auch gelang. Er mußte also von der Existenz dieses Werkes doch viel halten. Längere Zeit war verflossen, als eines Tages Herr Oscar Commettant, der sich gerade mit einigen Freunden (unter ihnen war auch Joncières) bei der Tafel befand, eine Sendung mit Begleitbrief von Frau Weldon empfing. Sie teilte ihm mit, daß er anbei für seinen Freund Gounod die zurückgelassenen Manuskripte 2c. erhielte. Große Überraschung der Anwesenden, zumal sie den weiteren Inhalt des Anschreibens lasen. Sie — die Weldon — huldige jetzt dem Spiritismus, die Mutter Gounods sei ihr erschienen, und hätte sie aufgefordert, ihrem Sohne die streitigen Objekte zurückzuschicken, was hiermit geschähe.

Der Hauptgrund zu dieser so lang ersehnten und jetzt ohne irgend welchen Zwangsakt, man möchte fast sagen freiwillig erfolgenden Rückgabe, ist darin zu suchen, daß Gounod angefangen hatte, die für ihn verloren gegangenen Werke aus dem Gedächtnis nachzuschreiben. Jetzt war der Besitz des ersten Entwurfes für Frau Weldon nicht mehr kostbar und einzig. Gounod hatte eigenes Malheur mit dieser Sendung. Als er in den nächsten Tagen zu seinem Freunde Commettant eilen wollte, um sie abzuholen, fiel er unterwegs hin und beschädigte sich den Arm. Der Unfall zog indessen keine lange Dauer nach sich.

Man hätte nun wohl denken können diese Sache sei endlich beendigt. Weit gefehlt! Frau Georgina Weldon war zu sehr von Rache erfüllt, um sich beruhigen zu können. Vielleicht war ihr auch die Rückgabe wieder leid geworden. Sie wollte gegen Gounod irgend einen Streich führen, und ließ in verschiedenen Schriften ihren Haß gegen ihn los. Eine kleine, nichtssagende Broschüre, ein Pamphletchen, ist in Frankreich erschienen, — es

ist die einzige, die dort gedruckt, die übrigen sind in England verlegt. Für sie sollte es eine rechtfertigende Gedenkschrift sein, und behandelte die Zerstörung und Zersetzung des Polyeucte.

Da die Öffentlichkeit diese Mitteilungen nur als ein Geklatsch aufnahm, und sich wenig darum kümmerte, bereitete Frau Weldon ihren letzten, den Hauptschlag, vor. Am 17. April 1884 strengte sie gegen Gounod einen Prozeß an, und ließ den Verklagten vor die englischen Gerichte nach London laden. Er kam jedoch nicht, und auch verschiedene andere Aufforderungen waren resultatlos. Wir wollen die Hauptpunkte, die diesem Prozeß von der Weldon zu Grunde gelegt sind, anführen:

1. Auf Veranlassung Gounods habe sie in seiner neuen Oper die Partie der Pauline studiert, und nur mit ihr sei die Aufführung des Werkes geplant. In Wirklichkeit habe aber Mdme Krauß gesungen.

2. Nach seinem Dafürhalten nahm er seiner Zeit für sie in England Engagements an, oder lehnte solche ab. Hierdurch sei ihr Schaden erwachsen.

3. Während seiner Krankheit in Tavistock sei der Unterricht verzögert, außerdem seien ihr durch dieselbe erhebliche Ausgaben erwachsen.

4. Sie hätte mit pekuniären Opfern den Saal in Tavistock ausschließlich für den Gounodchor ausbauen lassen.

5. Es war ihr zugesagt, daß sie allein Gounodsche Musik in England pflegen resp. in den Konzerten singen dürfe, dadurch sei sie in die Lage gekommen, andere vorteilhafte Anerbietungen abzulehnen.

6. Während drei Jahre sei sie gewissenhaft sein Sekretär gewesen, habe mit den Verlegern verhandelt und seine Kompositionen untergebracht. Die dadurch in London erzielte Einnahme sei ihr zugesagt worden, sie belaufe sich auf Fcs 100,000. Ferner gehörten alle weiteren Rechte der in England komponierten Werke Tavistock.

7. Er wäre verpflichtet gewesen zu einer Komposition von 30 Kinderliedern, ferner zu einem Oratorium nach dem Text der heiligen Schrift, den sie selbst aussuchen dürfe. Ihr sei die Aufführung von Rédemption mit ihren Zöglingen zugesagt.

Wegen Nichterfüllung dieser erwähnten Punkte (es sind übrigens nur die am meisten ins Gewicht fallenden), also wegen nicht gehaltener Zusagen, Schulden und Kontraktbruch, klagte sie

Gounod an, und forderte für die gehabten Schäden, Ausfälle ꝛc.:

£ 30,000, hierzu treten
£ 1640 Kosten und Zinsen,

was das artige Sümmchen von Fcs 791,000 (632,800 Mk.) ausmacht.

Es ist kaum glaublich, daß jemals ein ähnlicher, sich in diesen Zahlen bewegender, und schließlich nur auf Kleinigkeiten, über die schriftliche Abmachungen nicht existierten, beruhender Prozeß geführt worden ist. Gounod hütete sich wohl nach England zu gehen, da er eine eventuelle Arreststrafe fürchtete. Er ließ sich durch seinen Anwalt vertreten, welcher die sämtlichen Beschuldigungspunkte zurückwies.

Nach Zusammentritt der höchsten Gerichtsbarkeit wurden die Kosten und Zinsen niedergeschlagen und die Forderung der Frau Weldon auf £ 10,000 (200,000 Mk.) normiert. Diese Verfügung datiert vom 30. Mai 1885. Also über elf Jahre spielten die Plänkeleien der Georgina Weldon mit Gounod, dem Chikaneur, wie sie sich auszudrücken pflegte. Es ist mit dem Rechtsgefühl, welches bei der Verhandlung in London angewendet wurde, eigentümlich bestellt. Gounod war, wie schon angedeutet, dort nicht selbst erschienen, ein Vertreter führte seine Sache. Diesen ließ jedoch Frau Weldon nicht gelten, und verlangte persönliche Vernehmung des Beklagten. (Dahinter schlummerte der Gedanke einer Inhaftierung). Als der Verteidiger den Saal verlassen hatte, wurde der Prozeß weiter verhandelt, und ein Termin zur späteren Entscheidung angesetzt, an welchem dann das Urteil von dem Sherif, wie vorhin bemerkt, festgesetzt wurde. Dasselbe wurde also in absentia gefällt, und für England als vollstreckbar erklärt. Gounod erkannte es jedoch nicht an, und so ging denn Frau Weldon nach Paris, um vor dem französischen Gerichtshofe ihre Rechte geltend zu machen. Hierbei hatte sie sich aber gewaltig verrechnet. Die französische Gerichtsbarkeit lehnte sie kurz mit der Bemerkung ab, daß das letzte Wort in diesem Prozeß noch nicht gesprochen sei.

Um auch einen Appell an die Öffentlichkeit zu haben, veranstaltete sie damals in Paris ein Konzert, das jedoch nur schwach besucht war, und nach welchem sie den Mut hatte, zu dem Publikum zu sprechen und Gounod anzuklagen. Sie dürfte die erste Konzertrednerin gewesen sein. Erfolg hatte sie nur insofern, als sie sich lächerlich machte!

Es waltete seit dieser Zeit ein erbarmungsloses Schicksal über Georgina Weldon, welches sie von Stufe zu Stufe abwärts trieb. Als zur Zeit in London ihr Prozeß entschieden worden war, befand sie sich in der Strafanstalt zu Holloway, wo sie seit April 1885 eine Freiheitsstrafe wegen Beleidigung des Kapellmeisters Rivière von Her Majesty-Théâtre zu verbüßen hatte. Die Zeit in dieser Verbannung vertrieb sie sich mit kleinen dramatischen Arbeiten, die jedoch keinen Anspruch auf irgend welchen Wert machen konnten. Ihr stets kampfbereiter Charakter hatte ihr im Leben böse Streiche gespielt, und der eingebildete Gewinn ihres Prozesses, dessen Erkenntnis nun doch nicht vollstreckbar war, machte sie noch mehr gereizt. Sie war auf die Menschen schlecht zu sprechen, und mit sich selbst zerfallen. Ihre Ehe scheint nicht die glücklichste gewesen zu sein, da sie ihr Mann schon früher, bereits im Juni 1875 verlassen hatte.

Es ist das Schicksal gesunkener Größen, in den Journalen besprochen zu werden. Eine Frau, die durch ihr exaltiertes Wesen auffällt, und dann vom Schauplatz der Ereignisse mit einem Prozeß abtreten muß, ist erst recht das Ziel der sensationsbedürftigen Welt.

Die französische Presse nahm sie in unbarmherzigster Weise mit, und kränkte sie. Henri Rochefort besonders ließ im Mai 1885 im Intransigeant einen giftigen Artikel los, der die Weldon nicht gerade mit schmeichelhaften Ausdrücken behandelte, und darin gipfelte, daß er ihr vorwarf, sie hätte überhaupt keinen Prozeß geführt, sondern nur einen Racheakt erfüllt.

Die Weldon, kriegerisch wie sie war, klagte hierauf gegen Rochefort und als er aus politischen Gründen später Frankreich verließ und sich nach England begab, wurde dort gegen ihn das Urteil vollstreckbar. (£ 250 soll er im Februar 1890 als Strafgeld bezahlt haben.)

Man sieht wieder, Georgina Weldon war, einmal gekränkt, aon einer unauslöschlichen Rachsucht, die einen Grundzug ihres Wesens bildete, erfüllt.

Sie wurde später als nervenkrank, um es nicht anders zu bezeichnen, hingestellt. Tavistock, das musikalische Hospiz, lag verlassen da. Die fröhlichen Weisen der Musik waren verstummt. Frau Weldon soll sich dem Spiritismus ergeben haben, nachdem sie noch einige Zeit vorher Musikunterricht, doch ohne Bedeutung, erteilt hatte. Wir müssen die Frau bedauern, sie war von dem

tiefsten Wunsche beseelt, das Musikwesen in London zu heben. Gelang ihr auch nicht alles, so war immerhin ihre Energie und der gute Wille anzuerkennen; leider hatte es das Schicksal anders bestimmt.

Die meisten von den in England komponierten Werke sind teils dort, teils auf Konzert-Tournés nach Belgien zu Gehör gebracht worden. Selbst in Frankreich dürften viele unbekannt geblieben sein. Daß sie überhaupt aufgeführt wurden, verdankt Gounod eigentlich nur dem Streben und der Hingabe der Frau Weldon. Sie war fast ausschließlich die Solistin in diesen Aufführungen. Für sie waren es Erfolge, für Gounod Ehren. Sie waren sich beide Dank schuldig!

Es ist leicht zwischen den Zeilen zu lesen, daß künstlerische Momente allein Gounod nicht an Tavistock und deren Pflegerin gefesselt haben. So hervorragend waren sie denn doch nicht, um einen Mann von schöngeistiger Bildung und glänzendem Musikverständnis vollständig in Fesseln zu schlagen.

Persönliche Neigungen traten nach und nach hervor und gewannen schließlich die Überhand. Sind nicht in diesem Punkte die Naturen des großen Klaviervirtuosen Liszt und des schwärmerischen Lyrikers Gounod gewissermaßen wahlverwandt?

Bei beiden regte sich eine tiefe Neigung zur religiösen Richtung, die auch bei Liszt schließlich dahin führte, daß er die priesterlichen Weihen empfing und Abbé wurde.

Gleichzeitig aber machte sich bei diesen Künstlern ein stark weltlicher Zug bemerkbar, indem beide ihre Huldigungen den Frauen darbrachten und auch von diesen gefeiert wurden. Jene sahen mit ihren Augen nur das Herrliche, das Ideale in dem Weibe, während dieses ihrerseits nur den Künstler verehrte.

Sollte hierfür die Musik nur allein das vermittelnde Band zwischen gleichgestimmten Seelen gewesen sein?

Vom physischen Standpunkt wollen wir das nicht beurteilen. Des Künstlers Phantasie spielt sich oft selbst die ärgsten Streiche. Ein jedes Genie will seine Freude haben, und genießt sie auch nach seinem Geschmack. Für den Künstler ist solche Freude seine Glückseligkeit. Doch ach, „auf eines Menschen Haupt hat nur eine kleine Krone Seligkeit Platz und schwer muß sie nicht sein.“

Melodramatische Werke.

Les deux reines. Jeanne d'Arc.

Bevor wir von den weiteren Ereignissen, die uns in Frankreich noch mit Gounod zu beschäftigen haben, sprechen, müssen wir zurückgreifen, um ein paar ältere Werke zu betrachten. Es sind die, welche Anfang der siebziger Jahre in Paris, also noch während seines Aufenthalts in London gegeben wurden. Leider können wir darüber nicht viel Gutes sagen. Zuerst handelt es sich um ein Schauspiel, welches mit begleitender Musik und einigen Gesangsnummern versehen wurde. Der Stoff steht an Schwäche der Musik nicht nach.

Schon im Jahre 1865 hatte Ernest Legouvé dem Théâtre lyrique das Schauspiel „Les deux reines" eingereicht. Es sollte mit der Ristori in Scene gehen. Die Aufführung wurde indessen verboten, da die Geistlichkeit Anstoß nahm. Der Text ist nicht reizvoll für einen Komponisten, die frivole Handlung stößt uns ab. Gounod muß dies gefühlt haben, und sucht ausschließlich für seine Chöre musikalisches Interesse zu erregen.

Philip August, dessen erste Gemahlin verstorben, heiratet die dänische Königstochter Ingeborg. Sofort nach der Vermählung läßt er diese auf eins seiner Schlösser bringen, wo sie in stiller Zurückgezogenheit über das eheliche Glück nachdenken kann. Er selbst bricht seiner angetrauten Gattin die Treue, und lebt mit Agnes von Meran. Die katholische Kirche, über diese Handlung entrüstet, belegt Frankreich mit dem Kirchenbann. Das Volk hat unter dieser Maßnahme arg zu leiden, und wendet sich bittend an Philip August. Er erwirkt es denn auch, daß das Edikt zurückgenommen wird.

Trotzdem diese Handlung im 17. Jahrhundert spielte, nahm

die Kirche im Jahre 1865 an der Aufführung Anstoß. Der Grund hierzu soll in einer gewissen Parallele zwischen früher und damals (also 1865) gelegen haben, ob mit Recht, oder Unrecht sei dahingestellt. Selbst ein Gesuch von Legouvé an das Ministerium um Freigabe seines Stückes ging nicht durch. Jedenfalls können wir heutzutage und aus eigener Erfahrung soviel konstatieren, daß sich diese Anschauungen über den Inhalt solcher Schauspiele seit dem Jahre 1865 bei den Franzosen gewaltig geändert haben. Was ist uns seit ungefähr 20 Jahren für frivoles Zeug von Schauspielen aus Frankreich importiert worden! In welchen Kreisen sie spielen, bleibt für den Zuhörer gleichgültig.

Möchte doch heutzutage die maßgebende Behörde öfters ein Veto einlegen; es würde sicherlich zur Hebung des Geschmacks im Publikum dienen!

Auch für das vorliegende Stück scheint die sittliche Entrüstung nur fünf Jahre gedauert zu haben.

Die vieraktige Handlung hat Gounod musikalisch aufzuputzen versucht. Die kirchlichen Gesänge sind darin vorherrschend, und die Vorliebe von ihm für solche Motive, zu denen der Stoff reichlich Gelegenheit bietet, entschuldigt den Fehlgriff.

Mit einem Präludium werden wir in den ersten Akt eingeführt, der vor der Kirche in St. Amiens spielt; in derselben celebriert der Kardinal eine Anrufung. Mit zwei Chören der dänischen und französischen Mädchen und Gespielinnen schließt der Akt. Die ersteren singen in betrübender Abschiedsstimmung „einen Tag noch Euch zu dienen“ während die neuen Dienerinnen mit einem fröhlicheren Chor „daß Eure Freundschaft uns tröste“ antworten. Der Gesandte Landreß, welcher die Königstochter aus Dänemarck nach Frankreich geleitet, hat sich während der Reise in sie verliebt. Es ist dies ein Gegengewicht, welches der Handlung geboten werden soll.

Im zweiten Akt wird uns eine Weinprobe, bei welcher ein hohes Richterkollegium präsidiert, vorgeführt. Ein dekorativer und musikalischer Einschiebsel! Recht banal wirkt am Schluß der wiederkehrende Refrain des Chors:

„Und die Richter kosten, kosten
Gute Richter sind auf Posten!“

Der dritte Akt ist gänzlich musikfrei, Ingeborg sitzt als Gefangene auf dem Schloß d'Etamps. Ein kleines symphonisches

Vorspiel von trauerndem, klagendem Charakter zeichnet mit guter Stimmung die Situation.

Der vierte Akt entfaltet große Chormusik. Die Handlung spielt in der Vorhalle einer Kirche. Das Volk irrt unstät im Lande umher, ohne von den Priestern zu dem Gebet zugelassen zu werden. Eine Schar Pilger hat sich entschlossen, nach dem heiligen Lande zu wallen, um dort des in Frankreich verweigerten Segens teilhaftig zu werden. Vor ihrer Bußfahrt treten sie noch einmal vor die Kapelle, um Gutes für das Unternehmen zu erflehen. Es ist ein starker Chor der Tenöre und Bässe, welcher von den Frauen (Sopran) unterstützt wird. Auch sie sind ruhelos durch die Lande getrieben, ohne ein frommes Wort aus Priestermund zu hören. Um das innige Bedürfnis der Duldenden nach Erlösung auszudrücken, hat Gounod eine vorzügliche musikalische Idee entwickelt. Die Melodie liegt ausschließlich im Orchester, während der Chor nur einige kurze, abgerissene Sätze, die so recht das Wort „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“ charakterisieren, hervorstößt. Das gequälte und geängstigte Gemüt, die heiße Sehnsucht nach Erleichterung ist musikalisch wunderbar veranschaulicht. Schließlich giebt man dem Volke nach, der König wird sich den Befehlen der Geistlichkeit fügen, die Kirchenthüren öffnen sich und unter Glockengeläut und Hosiannah eilen die Erfreuten zu den Stufen des Hochaltars. In diesem Akte wurde manche gute Stelle der Partitur unterdrückt.

Wir wollen noch bemerken, daß Legouvé aus einer alten Quelle „Agnès de Méranie“ von Ponsard (demselben, der für Gounod das Textbuch zu Odysseus lieferte) geschöpft hat. Dieses Drama wurde bereits 1846 im Odeon gegeben.

Die erste öffentliche Aufführung von „Les deux reines“ fand im Saale Ventadour am 27. November 1872 statt, nachdem man vorher schon in Privatkreisen einige Scenen dargestellt hatte. Die beiden Titelpartien waren Sprechrollen und lagen in den Händen der Schauspielerinnen Mlles Dica-Petit und Tholer, während für den musikalischen Teil nur die beiden Barytonisten Lutz und Colonesse sowie der Chor sorgten. Derselbe war sogar bei der ersten Vorstellung recht schlecht. Das Publikum verhielt sich sehr zurückhaltend, ihm sagte diese zusammengewürfelte Art von Schauspiel und Oper nicht zu.

Ein zweites Melodrama hatte mehr Erfolg erzielt, wenigstens

ist dies aus den Umständen zu schließen, die es bei seinem Erscheinen begleiteten. Es sollte ursprünglich nur vorübergehend als Zwischenstück aufgeführt werden. Kontraktliche Verpflichtungen hatten ihm, vor einem älteren mit großem Pomp neu in Scene gehenden Werke, nur eine kurze Dauer gewährt. Es ist dies ein Fall, wo sich selbst ein gewiegter Fachmann — Jacques Offenbach — der sein Theater, sein Publikum und seine Zeit genau kannte, geirrt hat. Ein Beitrag für die Richtigkeit der Vorherentscheidung solcher Fragen.

Dieses Melodram war Jeanne d'Arc nach der Legende Michelets, bearbeitet von Barbier. Der frühere Kapellmeister der Gounodschen Sappho aus der Comédie française, Jacques Offenbach, hatte sich in Paris inzwischen einen beliebten Namen gemacht. Seine Werke fanden steigenden Beifall. Er war im Jahre 1872 Direktor des Theaters la Gaîté geworden, verband mit dem künstlerischen auch einen guten kaufmännischen Sinn, und beabsichtigte seine erfolgreichsten Werke in seinem eigenen Theater in erster Besetzung und bester Ausstattung aufzuführen. Da sich die Vorbereitungen zum Orpheus, der mit einem prunkvollen Aufwande an Kostümen, Scenerie und Balletts vorbereitet wurde, längere Zeit hinzogen, so wurde quasi als Lückenbüßer Jeanne d'Arc eingeschoben. Man versprach sich von ihr keinen Erfolg, und doch hatte man sich getäuscht. Sie machte volle Häuser, und als man gezwungen war, sie aus Rücksicht für das neu engagierte Operettenpersonal abzusetzen, waren immer noch Einnahmen von ca. Mk. 4000 zu verzeichnen.

Der Stoff der Legende von der Jungfrau von Orléans ist musikalisch vielfach benutzt worden.

Wir werden nachher eine Zusammenstellung der Komponisten geben, die sich damit beschäftigt haben. Wir Deutschen denken zuerst immer an die romantische Tragödie Schillers, welche mit Vorliebe die Lektüre unserer Jugend zu sein pflegt. Der Vorwurf eignet sich vorzüglich zu einem musikalischen Werke, indessen hat er noch immer nicht seinen Mann, der ihm den Lebensodem einzublasen versteht, gefunden.

Gounod läßt sich die Gebete, Visionen, Chöre nicht entgehen, er kann sie mit seiner religiösen Musik gut ausstatten. Den Text hat Barbier geschickt zurechtgelegt.

Das Vorspiel beginnt mit einem Pastorale; die Oboes in der Kapelle finden in den Violinen auf der Bühne ein dank-

bares, aber nicht natürliches Echo. Der erste Akt führt uns in die Hütte der Familie d'Arc. Der Hintergrund des kleinen Raumes ist offen gehalten, wir sehen die fliehenden Franzosen vorbeistürzen. Trotz ihrer Verfolgung von den Engländern finden sie noch Zeit, in einem Chor (Wir fliehen das Vaterland) uns von ihrem Vorhaben zu verständigen. Die Nacht bricht herein. Allein in der Hütte, und im Gebet versunken, hört Jeanne ein fernes Klingen, ein unbeschreibliches, nur fühlbares Etwas begeistert sie. Die Vision zweier Heiliger macht sie erst bestürzt, dann aber, da diese beiden in rein menschlichen Tönen zu ihr singen, wird sie zu der Mission ermutigt. Sie fühlt sich berufen, das große Werk, Frankreich von dem Drucke Englands zu befreien, auszuführen. Das Finale wird unterstützt durch das Eingreifen eines unsichtbaren Chors. Die Orgelbegleitung hinter der Scene mit dem Geigentremolo im Orchester bringt eine weihevolle Stimmung hervor.

Die Handlung zeigt uns im zweiten Akt das prächtige Hoflager des Königs Carl VII. zu Chinon. Ein Eröffnungschor der ersten und zweiten Soprane macht Stimmung für den Charakter des 15. Jahrhunderts. Es folgt das Lied eines Pagen. (Ballade vom Gefangenen.) Es ist dies jedenfalls der bekannte Page der Jeanne d'Arc „Immerguet" (Ludwig von Contes, auch Mugot genannt) der in vielen Schriften über „La pucelle" als ihr Begleiter und Diener genannt wird. Übrigens dürfen wir uns die Heldin nicht in dem bescheidenen und sanften Maße vorstellen, wie sie uns in den Dichtungen verherrlicht ist. Sie hatte z. B. einen ganzen Troß Bedienung um sich, der König mußte ihr viele schöne Pferde aus seinem Marstall geben. Die Hofherren behandelte sie in rigoroser, jedenfalls nicht chevaleresker Weise, (woher sollte auch in Dom Remy die Umgangsform gekommen sein, zumal die Berufung nur zur Befreiung exkl. sonstiger ritterlichen Bildung geschehen war). Gegen die Lagerdirnen ging sie mit unerbittlichem Groll vor. Sie züchtigte sie selbst und soll einmal auf dem entblößten Rücken eines Weibes ein Schwert zerschlagen haben(?) Gegen die Ritterliebchen war sie etwas nachsichtiger. Der erwähnte Page hatte manchen Übermut von ihr zu ertragen, so daß er es während des Feldzuges geratener fand, heimlich zu entweichen.

Das Lied des Pagen ist mit Guitarrenbegleitung. In der

Partitur folgen nun während des Gebetes des Königs ein Chor Vexilla regis, und beim Eintritt des Hofes ein Menuett mit Melodram. Diese Nummern blieben bei der Aufführung alle fort. Der König empfängt die Jungfrau mit allen Ehren, und die Krieger rüsten sich, um Orléans zu entsetzen.

Der Schlußchor zeigt eine Verirrung, die man Gounod nicht gut nachsehen kann. Er hat in demselben Motive aus der Marseillaise, Chant du Départ und Chant des Girondins verwandt. Dieser musikalische Patriotismus ist recht unangebracht. Anachronismus in der Musik bei derartigen Anlässen taugt nun mal nichts. Ist sich Gounod überhaupt nicht des Ursprungs der Marseillaise bewußt gewesen? Kannte er nicht jene deutsche Messe von Holtzmann in Mörsburg, der diese Melodie entnommen ist?

Heutzutage wäre es eine gleiche Geschmacklosigkeit, wenn z. B. Heinr. Hofmann in seiner Oper „Armin“ etwa Motive aus der „Wacht am Rhein“ benutzt hätte.

Im nächsten Akt finden wir das französische Heer an den Wällen vor Orléans, abwartend, daß die Engländer einen Ausfall unternehmen. Die Zeit vertreibt man sich mit Gesang und Tanz. Welche Oper kriegerischen Elements giebt es nicht, wo man das Lagerleben in dieser beliebten Weise zu illustrieren pflegt. Das Gaîté-Theater verfügte über ein großes Corps de Ballett, welches für die Ausstattungswerke engagiert worden war. Da also das Material vorhanden, so erweiterte man die Balletteinlage, indem man die gute Tanzmusik aus der „blutigen Nonne“ einschob. Zum Schluß wurde dann noch der Marionetten-Trauermarsch bühnenfähig. Wir wissen, daß dieser als Karrikatur auf einen englischen Kritiker komponiert war. Hier sollte er als Persiflage für die feindlichen Krieger dienen. Nach seinen Klängen brachte man das große Fratzenbild eines englischen Heerführers auf die Bühne. Unter Spott und Hohn wird dasselbe vor den Augen der Engländer vernichtet. Ob diese Idee sehr schön und geschmackvoll ist, sei dahingestellt, uns will sie nicht gefallen. Den Schluß bildet ein Gebet der Jeanne, welches melodramatisch gehalten ist, und auf welches der Chor antwortet.

Der vierte Akt, der die Handlung nicht vorwärts bringt, und unbeschadet des ganzen Verständnisses ruhig fortgelassen werden könnte, zerfällt in zwei Verwandlungen. Zuerst sehen

wir eine freie Terrasse mit weitem Blick auf Reims. Ein Frauenchor belügt uns mit der Erzählung, daß die Jungfrau die Städte ohne Blutvergießen eingenommen habe. Dann werden wir vor die Kathedrale in Reims geführt. Das Orchester beginnt mit einem Triumphmarsch, dessen Motive nachher die Chöre aufnehmen. Die siegreichen Scharen ziehen unter Jubel ein. Bekanntlich wird hier der Scenerie ein fast zu großes Feld für die Ausstattung geboten. Manche deutschen Bühnen führen in der Schillerschen Tragödie bei diesem Einzug ihr gesamtes Garderobematerial vor.

Kleidungsstücke, die längst, wenn nicht den Motten, so doch dem Hammer des Auktionators verfallen sind, werden noch einmal ihrem künstlerischen Berufe wiedergegeben.

Das Glück der Jeanne hat sich gewendet. Sie ist die Gefangene der Engländer geworden. Im Kerker zu Rouen liegt sie in Ketten, bewacht von Soldaten, die sich die Zeit mit Würfelspiel vertreiben. Ein heller Schein durchleuchtet plötzlich das Gewölbe. Die beiden Heiligen erscheinen wieder. Ihre aufmunternden und segnenden Stimmen mischen sich in die Flüche der Soldaten. Eine offene Verwandlung bringt uns auf den Marktplatz zu Rouen, wo die Exekution der Jungfrau stattfinden soll. Der Totenmarsch beginnt mit den beiden für diese Handlung historischen Instrumenten, Clarinette und Fagott. Das Finale wird von einem großen Chor gebildet. Die beiden Heiligen, nebst unsichtbarem Engelchor, die Soldaten, Gefangenen, Bürger und Bürgerinnen, Hofleute, Mönche und Henkersknechte singen alle, verschieden zwar in ihrer begriffichen Auffassung von der Sache, immerhin aber in schöner Harmonie.

Da wir vorhin gesehen haben, daß man sich in der Musik anachronistischer Sünden schuldig gemacht hat, so könnte eine gleiche Schlußapotheose heutzutage bei einer Neueinstudierung folgen. Die kanonisierbare Jeanne d'Arc empfängt die Ehrenbezeugungen einer Venerabilis (Verehrungsheiligen), wozu seit dem Jahre 1889 die Jesuiten, an ihrer Spitze Jean Baptiste Ayroles das Beste gethan haben.

Das wäre eine theatralisch-geistige Apotheose aus dem modernen Leben, auf den mittelalterlichen Stoff übertragen! Wie müßte die aussehen?

Die erste Aufführung fand am 8. November 1873 statt, und wurde wie schon bemerkt, günstig aufgenommen. In den

Hauptrollen waren beschäftigt Angelo (König), Desrieux (La Tremouille), Clément-Just (Lahire), Mlle Lia Félix (Jeanne d'Arc), Mlle Tessandier (Agnes Sorel), Mlle Perret (Page Loys).

Die Partitur ist während des Aufenthalts in England geschrieben worden, und trägt eine Widmung für das Ehepaar Weldon, aus der ziemlich deutlich hervorgeht, wie die Öffentlichkeit über Gounod und das Verhältnis zu seinen Gastfreunden gedacht haben muß. Die Dedikation lautet: „Ich widme dieses Manuskript meinen beiden lieben und unverzagten Freunden Henry und Georgina Weldon zum Gedächtnis an den Scheiterhaufen, auf welchem die übelwollende Öffentlichkeit sie mit mir, seitdem ich das Glück habe, dieselben zu meinen Freunden zu zählen, verbrennen ließ."

6. Oktober 1873. Ch. Gounod.

Vielleicht lag es in der Absicht des Komponisten, die Titelrolle von der Georgina Weldon dargestellt zu sehen. Wir werden in dieser Ansicht bestärkt, da Sarah Bernhardt, die einst gefeierte Societaire der Comédie française, am 3. Januar 1890 im Théâtre da la Porte-Saint-Martin die Jeanne d'Arc deklamierte. Bereits im Jahre 1885 war in den Godard-Konzerten des Cirque d'hiver unter Leitung des Komponisten eine fast vollständige Aufführung der Jeanne d'Arc erfolgt. Der Erfolg des Jahres 1890 war so groß, daß die Bernhardt alles, Ausstattung, Chöre, ja sogar die Musik tief in den Schatten stellte. Es war so recht dem Gefühl dieser großen Reklameheldin entsprechend, als Märtyrin von Frankreich hingestellt zu werden. Viele Stellen waren gestrichen worden, und die Deklamation der Bernhardt wurde melodramatisch begleitet.

Von verschiedenen Komponisten ist die Legende der Jungfrau von Orleans behandelt worden.

Wir führen an:

Rud. Kreutzer (1791, seine erste Oper, er wurde 1806 Kapellmeister der großen Oper in Paris, demselben ist die herrliche Violinsonate Op. 47 von Beethoven gewidmet).

B. Anselm Weber (1806, seine Musik wurde früher in Berlin zur Schillerschen Tragödie gespielt).

Balfe (1839 im Drurylane-Theater zu London).

de Hoven (1841).

Verdi (15. Februar 1845 im Skala-Theater zu Mailand).

Gilbert Duprez (1865).

Södermann (Ouverture und Einlagen).

Georg Pfeiffer (1866).

Mermet (1876).

Tschaikowsky (1879).

Gedenken wir schließlich noch einer Symphonie „Jeanne d'Arc" von Louis Lacombe (Text von Jules Loiseleur), welche seiner Zeit zur feierlichen Enthüllung des Denkmals von Foyatier in Orléans bestimmt war. Dieselbe wurde indessen nicht aufgeführt, und feiert vielleicht mal, wenn auch unter einem anderen Namen, zu irgend einer Gelegenheit ihre fröhliche Auferstehung. Auch Partituren haben ihre Schicksale!

Cinq-Mars.

Die Thätigkeit von Gounod nahm bedeutend ab. Seine Elasticität war gebrochen. Mehrere Jahre hörte man von ihm in der Musikwelt nichts. Seine Freunde waren daher freudig überrascht, als sie ihn plötzlich aus seiner Stille wieder hervortreten sahen. Um so mehr wurde sein Erscheinen begrüßt, da er sich zur Aufführung seines neuen Werkes mit Carvalho, der damals Pächter des „Salle Favart“ war, in Verbindung gesetzt hatte. Die Namen Gounod und Carvalho hatten bisher immer einen guten Klang gehabt. Dessen eingedenk erwartete das Publikum begierig die Novität. Wie groß die Lust der Pariser war, ihren Gounod mal wieder zu hören, geht daraus hervor, daß die Billetbestellungen zur ersten Aufführung in kaum glaublicher Anzahl eingingen. Der Salle Favart ist freilich klein, und faßt nicht viel Publikum. Immerhin wurden die vorhandenen Plätze sechsmal mehr überzeichnet, als überhaupt Billets vorhanden sind.

Der Opernstoff ist dem in vielen Auflagen erschienenen Roman „Cinq-Mars“ von dem Mitgliede der französischen Akademie Alfred de Vigny entlehnt. Er behandelt den Günstling Ludwig XIII., welcher dem Kardinal Richelieu als Spion dienen sollte, gegen denselben aber eine Verschwörung anzettelt, und am 12. September 1642 enthauptet wird. Das Textbuch dürfte nicht besonders interessant sein. Die Herren Gallet und Poirson, welche dasselbe in höchst harmloser, fast naiver Weise verfaßt haben, dürfen keine besonderen Ansprüche auf guten Geschmack machen. Im Gegenteil, was nur an Trivialität möglich war, haben sie dem Libretto gewissenhaft nicht vorenthalten.

Die Handlung beginnt mit einem kurzen Präludium. Dasselbe ist im schwermütigen Stile gehalten, das Motiv eines Trauermarsches aus dem dritten Akt bildet die Grundlage. Es ist von jener feinen Empfindung getragen, durch welche sich

Gounod hervorragend auszeichnet. Die Fabel des Stückes, welchem ein geschichtliches Ereignis zu Grunde gelegt ist, um es in den Augen des Theaterpublikums wertvoller zu machen, zeugt von jener Naivität, die sich eben nur in Operntexten vorfindet. Ein bißchen historischer Hintergrund soll über manche Schwäche hinwegtäuschen. Über den Zwang, den man der sonstigen Handlung auferlegt, muß man mitleidigen Blickes hinwegsehen.

Der erste Akt spielt auf dem Schlosse der Mutter von Cinq-Mars. Ihr Sohn rüstet sich zur Fahrt nach dem Hofe. Von seinen Freunden wird er hierzu beglückwünscht. Die einen geben ihm den Rat, auf seiten des Königs zu bleiben, die anderen befürworten die Gunst des allmächtigen Kardinals Richelieu. Der junge Höfling tröstet sich und die übrigen mit den Worten, daß er bestrebt sein werde, es beiden Parteien recht zu machen. Eine Äußerung, die auf viel Selbstvertrauen schließen läßt. Mit seinem Freunde de Thou unterhält er sich, und schüttet ihm sein Herz aus. Wir erfahren, daß er schon seit früher Jugend die Prinzessin Maria von Gonzaga liebt, und daß seine Bemühungen nicht vergeblich waren. Bei dem Gedanken an Maria nimmt das Orchester ein Motiv auf, welches sich später in einer ausgesponnenen Kantilene der Maria wiederfindet. Wir sehen, Gounod verschließt sich nicht ganz den Leitmotiven.

Beide Freunde treten wie zufällig an einen Tisch und lesen in einem aufgeschlagenen Buch den Satz „und ihr Blut mischte sich in einem gemeinschaftlichen Grabe, also sei es". Also sei es, wiederholte der Pater Joseph, der stillschweigend eingetreten war, und sich der Gruppe lautlos genähert hatte. Er ist das Verhängnis, und wir können uns aus diesen prophetischen Worten das Schicksal der beiden Freunde leicht zusammenreimen. Von den Textdichtern war hier ein starker dramatischer Zug beabsichtigt. Pater Joseph ist eine Kreatur von Richelieus Gnaden, blind muß er ihm gehorchen, und seinem Willen ist er unterthan. Er hat den Auftrag Maria an den Hof zu bringen, wo dieselbe Gemahlin des Königs von Polen werden soll. Wenn auch Maria durch die verlockenden Würden einer Königin gereizt wird, so war es doch nur eine augenblickliche Verblendung. Cinq-Mars ist über diese Pläne entsetzt. In einem schönen Duett verbinden sich die Stimmen der beiden Liebenden, die sich von neuem ewige Treue geloben. Der erste Akt verbreitet in seinem zweiten Teile eine Stimmung, die den schicksalsschweren Ausgang ahnen läßt.

Der zweite Akt spielt in seiner ersten Hälfte in St. Germain. Eine kleine Kabale ist von dem Kardinal angezettelt worden. Man beabsichtigt die berüchtigte Marion Delorme vom Hofe zu entfernen. Louis XIII. tritt persönlich auf, er selbst singt nicht, wohl aber ist bei seinem Erscheinen den Instrumenten eine entzückende Melodie gegeben worden, die ihn charakterisieren soll. Er schreitet nur grüßend über die Bühne. Die Hofleute beglückwünschen den neuen Ankömmling zu dem guten Eindruck, welchen er auf den König gemacht hat. Es ist dies eins der gelungensten Musikstücke in dieser Oper. Später vereint sich Cinq=Mars mit der Prinzessin Marie — das Thema bildet die Einleitung zum zweiten Akt — sie haben die Intriguen des Pater erkannt, und wollen den Kampf gegen denselben mutig aufnehmen. Sie beide sind in den Ränken dieses Hoflebens zu unerfahren, und überschätzen sich selbst.

Eine Verwandlung führt uns in die glänzenden Räume der Marion Delorme, wo eines jener bekannten und üppigen Feste stattfindet, die der hohe Geschmack jener Zeiten für unerläßlich hielt. Es ist also reichliche Entfaltung eines Balletts statthaft. Um dasselbe motiviert erscheinen zu lassen, hat man eine kleine Pantomime eingefügt, die auf das Liebesleben Bezug hat. Billets=doux und galante Verse treten personifiziert auf. Dazwischen wird gesungen, und die Verschwörung angezettelt. Ist es nicht seltsam, daß man sich gerade in Opern bei Verschwörungen öfters des Balletts bedient. Mitten in das schönste Pas fällt, sofern wir im letzten Akt sind, der jähe Streich, sei es ein Dolchstich, sei es ein Schuß! Bei Gounod ist dies nicht der Fall, da wir erst im zweiten Akt sind. Man begnügt sich vorläufig nur mit den Projekten und überläßt die Ausführung einer eventuellen späteren Festlichkeit. Die Ballettmusik ist nicht im modernen Stil gehalten, sie atmet den Charakter des 17. Jahrhunderts. Flöte und Oboe wechseln miteinander ab.

Fontrailles berichtet, daß es ihm gelungen sei, Cinq=Mars zu den seinigen zu zählen, und mit einem großen Finale, in welchem Fontrailles, Cinq=Mars und de Thou stimmführend sind, beschließen die Verschworenen den König, den Adel und Frankreich zu retten, den Thron und Altar zu befreien. Das letztere ist ebenso thöricht, wie unverständlich. Diese ganze Scene erinnert lebhaft an den Verschwörerchor in den Hugenotten. Es ist nicht schwer, solche Erinnerung auch auf die Meyerbeersche

Musik zu übertragen. Diese Verschworenen sind überall unverkennbar, sie gleichen sich in allen Eigenschaften. Nebenbei war es für Gounod mal etwas Neues, intrigante Musik zu schreiben.

Der dritte Akt gehört dem heiligen Hubertus, er führt uns auf die Jagd. Hörner erklingen, Hallalis werden geblasen und ein Jägerchor stellt sich ein. In einer kleinen Waldkapelle soll die Vermählung von Cinq=Mars mit Maria in aller Stille und Eile vollzogen werden. Jedoch die Fäden des Pater Joseph sind zu fein gesponnen. Im letzten Augenblick verhaftet er Cinq=Mars.

Es werden hier die höchsten Affekte ausgespielt, und der Dialog nimmt einen ziemlich großen Platz ein. Im Orchester wird der Trauermarsch gespielt, welcher schon in der Ouverture verwendet worden ist. Durch fürchterliche Drohungen bewirkt es der Pater, daß Marie ihren Geliebten Cinq=Mars verläßt. Die Jagd kommt näher und näher, die Bühne füllt sich allmählich mit Gefolge, welches im Finale dem Könige, der auch auf der Jagd als stumme Person auftritt, seine Huldigung darbringt.

Der fünfte Akt beginnt mit einem kurzen klagenden Vorspiel. Cinq=Mars und de Thou sind Gefangene auf dem Schlosse de Pierre=Encise in Lyon. Abgeschieden von der Außenwelt leben sie ihren Erinnerungen, die sich sogar in ihren Träumen ausdrücken. Cinq=Mars, eine durchaus träumerische ideale Natur, nimmt von seiner Brust das Bild der Geliebten und küßt „das teuere sprechende Bildnis“.

Maria ist indessen wieder zur Besinnung gekommen, der Bann, unter welchem sie stand, ist gebrochen. Sie hat sich in das Schloß eingeschlichen und alles zu einer Flucht vorbereitet. Jedoch es ist zu spät. Pater Joseph erscheint mit denselben Worten wie im ersten Akt „Also sei es“ und übergiebt die Unglücklichen der Gerichtsbarkeit. Unter den Klängen eines feierlichen Hymnus, der Gounods Meisterschaft trägt, fällt der Vorhang.

Es ist sehr schade, daß diese Partitur nicht bekannter geworden ist. Sie enthält entzückende Stellen, die leider durch den entsetzlichen Text, dem die geschickte Hand von Barbier fehlte, Schiffbruch leiden müssen. Man wirft Gounod eine gewisse Flüchtigkeit in der Arbeit vor, aber dieses ist unrecht, es verrät sich stets bei genauer Prüfung der geistreiche und denkende Musiker. Sollte sich einmal ein Textverbesserer finden, er würde sich wirklich den Dank aller Musikfreunde verdienen; hat man doch

Mireille umgeändert und gerettet, warum sollte nicht auch ein guter Versuch mit Cinq=Mars gemacht werden.

Die erste Aufführung fand wie schon bereits bemerkt im Salle Favart am 5. April 1877 statt. Die Hauptrollen lagen in den Händen von: Dereims (Cinq=Mars, Tenor), Stephanne (de Thou, Baryton), Giraudet (Pater Joseph, Baß), Barré (Fontrailles, Baryton), Chevrier (Prinzeß Maria), Franck=Duvernoy (Marion Delorme).

Im November desselben Jahres nahm man das Werk wieder auf, und versuchte es durch einige Kürzungen resp. Abänderungen dem Geschmacke des Publikums näher zu bringen. Die Ballettmusik fiel fort, desgleichen eine große Koloraturarie der Marion Delorme. Dagegen sang de Thou im dritten Akt eine Kavatine, und dem Finale des Jägerchors wurde ein Larghetto zugefügt. Auch in dieser nur wenig von dem ersten Entwurf abweichenden Form gelang es Cinq=Mars nicht, die Gunst der Zuhörer zu erringen.

Polyeucte.

Wir haben gesehen, daß sich Gounod während seines langjährigen Aufenthalts in London mit der Komposition einer großen dramatischen Oper eifrig beschäftigt hat. Glaubte er doch in seiner verehrten Gastfreundin Georgina Weldon das Ideal der weiblichen Hauptrolle der Pauline in seinem Werke Polyeucte gefunden zu haben. Seinem Wesen nach war nun dies ein Ansporn, das Höchste und Beste zu geben. Aus einigen Notizen von seiner Hand ersehen wir, daß er im August und September 1871 mit einem Feuereifer der Instrumentation oblag. Schließlich wurden die schönen Tage von Tavistok jäh unterbrochen und Polyeuct, der Märtyrer, wurde für den Komponisten selbst ein Martyrium während eines langen Prozesses.

Jedoch besaß Gounod so viel Selbstvertrauen und väterliche Liebe zu diesem Werke, daß er es unternahm, die Partitur teilweise aus dem Kopfe nachzuarbeiten. Mit welchem Interesse muß er demnach während der ersten Entwürfe bei der Sache gewesen sein, um sich die einzelnen Gedanken so fest einprägen zu können.

Gounod war ein religiöser Schwärmer, der Kirche weihte er nicht allein oft seine musikalischen Schöpfungen, nein, auch in die Lösung schwieriger theologischer Fragen suchte er einzudringen. Er war ein eifriger Katholik, doch bewunderte er im stillen die große Zeit der Reformation. Er betrachtete diese Ereignisse mehr von einem äußeren Standpunkt aus, die große erreichte Thatsache war für ihn ausschlaggebender als die Frage des warum.

Niemals kam etwa ein blinder Eifer, mit dem er religiösen Tendenzen nachhing, über ihn. Es war nur ein Interesse, eine Liebhaberei, mehr ein Wünschen als ein Wollen, welches ihn für die Sache begeisterte.

Die fünfaktige Tragödie des Pierre Corneille „Polyeucte oder der Märtyrer“ hat für die gleichnamige Gounodsche Oper den Text geliefert. Während bei Corneille der Schwerpunkt der Handlung auf eine Verbreitung des Christentums gelegt wird, welchem sich schließlich die Angehörigen der Pauline sämtlich zuwenden, ist bei Gounod das rein Äußerliche maßgebend. Im gewissen Sinne ist dies nur zu billigen, denn an eine Oper stellen wir andere Anforderungen als an ein Schauspiel. Was in Corneille nur erzählt wird, sehen wir bei Gounod. Es ist dies die geschickte, bühnenkundige Hand der Textdichter Barbier und Carré, welche hier praktisch eingriff. Nur die beiden letzten Akte, die die Handlung wenig fördern, sind zu weit ausgesponnen und lehnen sich mit ihren religiösen Reflexionen zu eng an das Schauspiel an. Wären die beiden Akte zu einem zusammengezogen worden, würde das Werk bedeutend gewonnen haben. Ein im Gefängnis schmachtender Oratorien-Sänger kann unmöglich ein Opernpublikum interessieren. Wir gehen hier nicht fehl, anzunehmen, daß die Librettisten sich direkt den Wünschen des Komponisten haben fügen müssen, der einmal wieder mit vollen Segeln im frommen Wasser fahren wollte. Es ist erforderlich, den rein kirchlichen Gesang von dem der Bühne zu trennen. Konfessionelle Unterschiede müssen vorhanden sein, denn der nur für die heiligen Handlungen in den Kirchen bedingte Gesang ist einigen rituellen Vorschriften unterworfen, die eine jede Religion von der aushelfenden und in diesem Falle erhebenden Kunst der Musik und des Gesanges fordert. Einige Komponisten haben auf der Bühne das Kolorit der religiösen Ceremonie gut getroffen, wenngleich dieselbe auch durch den Zauber der orientalischen Pracht, die in der Musik eine gewisse Sinnlichkeit erregt, unterstützt wird. Besonders hervorstechend sind diese Züge in Verdis Aida und Goldmarks Königin von Saba.

Schon anfangs der siebziger Jahre, wo die Oper Polyeuct entstand, waren die Komponisten darauf bedacht, ihre Oratorien nicht für die Kirche allein, sondern für den Konzertsaal zu schreiben. Giebt doch Beethoven selbst mit seiner Missa solemmia das frühste Beispiel und beste Zeugnis ab. Dieselbe wuchs während des Schaffens aus den Grenzen heraus, so daß sie für den Konzertsaal bestimmt wurde. Er ließ zuerst drei Sätze aus seiner Festmesse 1824 im Kärntnerthor-Theater zu Wien aufführen.

Der Künstler zieht in erster Linie das Ideale, das Himmlische in das Bereich seiner Töne, an die Kirche denkt er nicht, für ihn ist die Weihe im Ausdruck maßgebend. Berufskomponisten für den Zweck der heiligen Handlungen sind verschwindend und immerhin eine erzogene Species auf diesem einförmigen Gebiet.

Stellt nun der Konzertsaal höhere Bedingungen an dieses Genre von Musik als die Kirche, um wie viel mehr ist dieses noch auf der Bühne der Fall.

Hier ist für Gounod die gefährliche Klippe, welche er nicht geschickt zu umgehen wußte. Nicht daß er eine triviale Musik geschaffen, dafür bürgt uns sein guter Geschmack und feiner Sinn, nein, er hielt sich zu sehr an seinen Kirchenstil. Vom vierten Akt an kann Polyeuct in der Kirche gesungen werden. Wir würden nichts dabei vermissen, weder die Illusion des Kostümes noch den wirksamen Apparat der Scene. Nur eine entsetzliche Langeweile würde uns beschleichen, die im Theater vielleicht durch ein ergreifendes Spiel der Darsteller um etwas gebannt wird.

Die Handlung führt uns nach Melitene, der Hauptstadt Armeniens. Die Christen werden arg bedrückt, und der römische Kaiser Decius (um 251 v. Chr.) hat sich eine Erinnerung durch die Verfolgung derselben geschaffen. Als römischer Statthalter fungierte dort Felix, dessen Tochter Pauline den Polyeuct, einen von Geburt vornehmen Armenier, geheiratet hat.

Die kurze Einleitung enthält zwei Motive, die den Charakter des ganzen Werkes in gebundener Weise bezeichnen sollen. Eine Phrase, welche im letzten Akt den Polyeuct auf seinem Todeswege begleitet, und ein Chorsatz der Christen aus dem zweiten Akt. Die göttliche Liebe allein soll für Gounod demnach maßgebend sein.

Der kirchliche Stil wird im ersten Akt weiter ausgesponnen. Pauline kniet in ihrem Zimmer vor einem Altar. Ihr Gebet wird von einem Chor der Dienerinnen begleitet. Der Amme Stratonice erzählt sie den Traum, in welchem sie ihren Gemahl tot gesehen hat. Böse Ahnungen erfüllen aus dieser Vorbedeutung ihr ängstliches Herz. Ihrem Gatten Polyeuct, der sich ihr naht, und der nach dem Grunde ihrer Traurigkeit fragt, verhehlt sie ihre Befürchtungen nicht. Musikalisch ist dies in Form einer Romanze gefaßt, an deren Schluß sich beide Stimmen miteinander zu einem Duett verbinden. Polyeuct tröstet seine Gattin, sie möchte die Besorgnis aus ihrem Herzen bannen, und

eilt fort, um sich mit Nearchus, einem edlen Armenier, zu verbinden, welchen er der neuen Religion zuführen soll.

Das zweite Bild zeigt uns einen freien Platz in Melitene. Neugierig drängen sich die Scharen der Schaulustigen durcheinander, um dem Einzug des kaiserlichen Günstlings Severus beizuwohnen. Gilt es doch den Göttern für die glücklich errungenen Siege ein großes Dankopfer mit herrlichen Festen darzubringen. In Wirklichkeit ist dies aber nur ein Grund des Sever, um sich der Pauline nähern zu können. Er hatte früher Felix mit seiner Tochter in Rom kennen gelernt, und sich um deren Hand eifrig bemüht. Diese wurde ihm indessen vom Vater verweigert, da er Severus als Eidam nicht für seine Tochter passend erachtete. Der ehrgeizige Felix wollte einen bedeutungsvolleren Namen für seine Tochter haben. So kam es denn, daß Severus sich in verschiedenen Kämpfen hervorgethan hatte, und der Günstling des Kaisers Decius geworden war. Jetzt hofft er Paulinens würdig zu sein. In einem großen Quartett stehen sich die Personen Felix, Polyeucte, Severus und Pauline gegenüber, und belügen sich gegenseitig mit ihren Gefühlen. Unter den Klängen des Triumphmarsches fällt der Vorhang. Es ist nicht zu verkennen, daß Gounod hier bemüht gewesen ist, starke dramatische Accente anzuschlagen; leider ist es ihm nicht gelungen, sie zu finden. Wollte er sich zur Höhe einer Vestalin oder Olympia von Spontini emporschwingen? Die ganze Anlage verrät diese Absicht.

Der zweite Akt ist für den Regisseur ein echter Prüfstein der Scenierungskunst. Hier ist ein Stück der Meininger Regie vorgeahnt. Auch für den Dekorationsmaler ist im wahren Sinne des Worts eine schöne Perspektive geschaffen. Dieser Akt zerfällt auch in zwei Abteilungen.

Die erste führt uns in den heiligen Hain der Vesta, welcher geschmückt mit dem ganzen Reiz orientalischer Vegetation in dämmernder Abendbeleuchtung vor uns liegt. Ein schönes, stimmungsvolles Bild! Hinter der Kulisse ertönt ein Eröffnungschor, dessen Begleitung im schlichten Pastoralstil gehalten ist. Scherzend wechselt die Flöte mit dem Triangel ab. In einer breit angelegten Kantilene, die später stark gekürzt worden ist, drückt Severus seinen Schmerz aus. Musikalisch ist der Schöpfer des Faust unverkennbar. Pauline erscheint und Severus verbirgt sich vor ihr, er will die Geliebte belauschen. Es folgt ihr Gebet zur Vesta.

Der Komponist weicht diesmal von seiner sonstigen Gepflogenheit ab, und hat ein kleines, eigenartiges Musikstück geschaffen, dessen Ursprung selbst den Kenner nicht auf Gounod zurückführen würde. Es ist im Genre der alten Meister gehalten, und verrät einen Gluckschen Zug. Sollte etwa hierbei Orpheus und Euridice dem Franzosen vorgeschwebt haben? Severus kann sich nicht länger verbergen. Er tritt aus seinem Versteck hervor und beide beschließen mit einem Duett diese Scene. Vor dem Tempel und unter dem Schutze der jungfräulichen Göttin Vesta gesteht Severus der erschrockenen Pauline sein noch immer heißes Sehnen, und die noch nicht erloschene Liebe zu ihr.

Die zweite Abteilung zeigt uns scenisch, was bei Corneille nur erzählt wird. Wieder ein geschickter und bühnenkundiger Zug des Librettisten. Es ist Nacht. In einem entlegenen Thal, welches von eines Menschen Fuß nur selten betreten wird, findet ein Fest der Christen statt. Sie durften sich mit ihrer neuen Lehre noch nicht an das Licht wagen. Zur Nachtzeit und an geheimen Orten, unbelauscht von den Spähern des großen Kaisers, trieben sie ihren Kult. Ein kleiner Fluß begrenzt das Thal. Sextus, ein junger Patrizier, kommt in einem kleinen Nachen angefahren. Schon hinter der Scene hebt er seine Barkarole an, die sich geschmackvoll auf Harfen-Passagen aufbaut. Es soll hier vom Komponisten ein Gegensatz der süßen schwelgerischen Liebe und der streng göttlichen gezeichnet werden. Die Barkarole atmet die ganze leidenschaftliche Glut der Empfindung, welcher Gounod noch nach der Margarete fähig ist.

Nun betreten Christen und Christinnen mit einem feierlichen religiösen Marsch die Bühne. „Himmlischer Vater sei gesegnet“ singen sie in tiefster Demut zu ihrem Gott. Ein ergreifender Chor, der im streng kirchlichen Charakter gehalten ist.

Nach der Weise unserer Liturgie singt Simeon vor, und der Chor wiederholt die Strophen. Die Art, wie sie also auch noch heutzutage in den christlichen Gotteshäusern herrscht, sehen wir schon damals, im Jahre 250 v. Chr. Geburt, in ihrer ursprünglichsten Form.

Diese christliche Gesangsscene ist später bedeutend gekürzt worden. Als Höhepunkt ist die Taufe des Polyeuct zu betrachten. Mit herrlich ergreifenden Tönen illustriert hier die Musik diese Handlung. Severus, der auch hier wieder die Scene belauscht hat, und in die tiefsten Geheimnisse der Christengemeinde ein=

gedrungen ist, schleicht sich im Hintergrunde über die Felsen fort. Alles ist ihm verraten.

Der folgende Akt spielt im Palast des Statthalters Felix. Er muß von dem Treiben der Christen erfahren haben, und sinnt auf Strafe. Als eingefleischter Römer und Diener des Staats will er mit möglichster Schärfe vorgehen. Ein langes Quartett von Felix, Polyeuct, Albin und Severus giebt diesen Gedanken Ausdruck. Es folgt eine große Kavatine des Severus (Andante und Larghetto), er will das Gesehene nicht offenbaren und begnadigt Polyeuct. Dieser ist jedoch von der günstigen Wendung des Schicksals, welche er nur der Liebe des Severus zu seiner Frau verdankt, nicht sehr erbaut, wenigstens ist er seinem Retter nicht sehr dankbar. Er beschließt mit seinem Freunde Nearchus die Heidengötter zu zerschmettern. Nur die Christenlehre sei noch das Heil für diese Welt. „Wohlan denn, stürzen wir diese Götterbilder von Stein und Erz."

Bei diesen Worten findet eine offene Verwandlung statt. Wir befinden uns auf einem freien, festlich geschmückten Platz vor dem Tempel des Jupiter. Es entfaltet sich ein reiches scenisches Bild, ein langer Zug wallt zum Heiligtum, um dem Gotte zu opfern. Es folgt ein Ballett mit entzückender Musik. Gounod steht wieder auf der Höhe seines Könnens. Das Ballett enthält neun Nummern und zerfällt in vier Teile. Den fröhlichen Göttern Pan und Bacchus gehört die Welt, ihre Ungebundenheit, der tolle Rausch lassen alles vergessen, selbst die in Kriegsrüstung einherschreitende Bellona muß sich diesen lockeren Gesellen fügen. Ein tüchtiger Choreograph hat hier die beste Gelegenheit, seiner Phantasie die Zügel voll schießen zu lassen. Es ertönt leise ein Walzer (also schon die Götter haben diesen urdeutschen Tanz bei ihren Reunions gekannt) von bestrickend einschmeichelnder Melodie, und aus leichten zarten Gewinden steigt die Schaumgeborene, Venus, die Liebe selbst als Bezwingerin des Weltalls langsam empor. Die schöne, graziöse Maüri feierte als Venus die höchsten Triumphe. Eine solche Gelegenheit, dem Auge etwas zu bieten, hat sich der Komponist nicht entgehen lassen. Auch im musikalischen Ausdruck sind diese Nummern von besonderem Wert. In England wurden sie getrennt von der Oper öfters als großes Konzertstück gespielt.

Doch das Verhängnis schreitet still weiter, für dieses ist der Tanz nicht geschaffen. Auf einem verminderten Septimen-

Accord bricht plötzlich die Musik ab, es entsteht ein wirres Durcheinander, welches Polyeuct und Nearchus dazu benutzen, um die Götter zu stürzen.

Was jahrhundertelang ein unantastbares, unbegreifliches Heiligtum der Römer war, liegt zertrümmert in Stücken vor ihren Füßen. Abscheu und fabelhafte Wut ergreift das Volk, es stürzt sich auf die Missethäter. Unter Anführung des Priesters Albin wird Nearchus zu Boden geschlagen. Auch Polyeuct ist hart bedroht. Mit Mühe gelingt es dem Severus, ihn den Händen der wütenden Menge zu entreißen und in Schutz zu bringen. Zum zweitenmal rettet der Römer des Christen Leben.

Der Schluß dieses Aktes ist von echter, opernhafter, dramatischer Verve. Gounod hat sich seinem Individuell nach tapfer gehalten.

Im vierten Akt schmachtet Polyeuct im Gefängnis. Diesmal soll er der Strafe der Römer nicht entgehen. Seine Gemahlin naht sich ihm und bittet inständigst, auf die neue Lehre zu verzichten. Jedoch ihr Flehen ist vergeblich, unbeugsam ist ihres Gatten Sinn. Die göttliche Liebe überwiegt die weltliche. Musikalisch dies auseinander zu halten, resp. in Tönen kund zu geben, ist unmöglich. Nebeneinander können solche Liebesergüsse gezeichnet werden, wie soll aber die überwiegende Liebe ausgedrückt werden? Wir würden nur zu der Frage kommen, welche Musik ist schöner oder hervortretender und dann das weite, streitige Gebiet des Geschmacks betreten.

Die höhere Inspiration des „Sollens“ ist also in diesem Punkte für uns ausschlaggebend.

Polyeuct liest auf einer lang ausgehaltenen Note eine Stelle über die Geburt Christi vor. Gounod hat diese Idee schon einmal in einem religiösen Stück „La Communion des Saints“ mit gutem Erfolge angewandt. Pauline glaubt ihm nicht, für sie als Frau ist die Zeit zur Überzeugung zu kurz, ohne Vorbereitung kann sie sich dem neuen Gotte nicht zuwenden. Polyeuct fährt fort, sie zu belehren, und erzählt ihr vom Tode Christi. Beide Stimmen vereinen sich zu einem Duett, welches sich später durch Erscheinen des Severus zu einem Terzett, und schließlich, als noch Felix hinzutritt, zu einem Quartett entwickelt. In musikalischer Beziehung ist dies eine Arbeit von der höchsten Geschicklichkeit und Feinheit.

Felix läßt durch seine Soldaten den Polyeuct zum Tode

führen, „zum Ruhm“ antwortet ihm derselbe stolzerhobenen Hauptes fortgehend, während seine Gattin ihrem Vater flehend zu Füßen fällt.

Dieser vierte Akt hätte nicht zu einer solchen Länge ausgesponnen werden sollen. Eine Verschmelzung mit dem fünften Akt wäre vorteilhafter gewesen.

Wir erblicken einen freien Platz, der im Hintergrunde von einer Arena begrenzt wird, wo der Tod auf die Christen lauert. Polyeuct, gefolgt von einem Centurio, der die Strafe verliest, geht seinen letzten Gang. Noch einmal in seinem Leben giebt er aus innerster Überzeugung seiner treuen, gottergebenen Gesinnung, die sich der Wahrheit der neuen Religion zugewendet hat, Ausdruck, indem er das herrlich ergreifende, und tief durchdachte Credo singt. Diese Scene ist im strengsten Oratorienstil gehalten. Pauline eilt herbei, allein will sie nicht leben, sie erklärt sich als Christin, auch für sie soll die neue Lehre erlösend wirken. Nur kurze Chorsätze der Römer mit dem gebieterischen Ruf „nach Strafe“ stören den frommen Gesang. Schließlich setzt das Credo zweistimmig ein, und wird durch die immer mehr drängende Forderung des Volkes „zum Tode“ unterbrochen.

Polyeuct und Pauline — dieser in der Oper sonst ungewöhnliche Name, welcher sich sinnig dem des glaubensstarken Apostel Paulus, der zuerst die neue Lehre verkündete, anlehnt — werden den Schranken der Arena zugeführt.

Die erste Aufführung dieser mit großer Spannung erwarteten Oper fand am 7. Oktober 1878 in der großen Oper zu Paris statt. Mit den erlesensten Kräften war das Werk besetzt.

Polyeuct (Salomon, Tenor), Severus (Lassalle, Baryton), Felix (Berardi, Baß), Nearchus (Auguès, Baryton), Albin (Menu), Stratonice (M^lle Calderon, Mezzo-Sopran) und die vielumstrittene und für Georgina Weldon komponierte Pauline M^dme Krauß.

Die Aufnahme war eine ziemlich geteilte. Wie schon eingangs erwähnt, verlangte man in der Oper mehr Bühnen- als Kirchenmusik. Das Publikum sehnt sich nach einer Handlung. In den letzten beiden Akten ist dieselbe aber vollständig gewichen, und selbst der schönste theoretisch unantastbare Gesang vermag über dieses Manko nicht hinwegzutäuschen.

Die Ausstattung an Dekorationen und Kostümen, welche den ganzen morgenländischen Prunk vorführten, der geschmackvolle,

pikante Teil des Balletts, und die in allen Nuancen ausgearbeitete Regie wurden unbedingt anerkannt, und feierten große Triumphe.

Zur Veranschaulichung dieser auf religiösen, einfachen Ideen beruhenden Oper, hatte man große Summen auf dem Altar des opulenten Geschmacks opfern müssen. Leider deckten die Ausgaben nicht die Einnahmen, und so kam es denn, daß Polyeuct, der immerhin viele musikalische Schönheiten bietet, bald wieder vom Repertoir gestrichen wurde.

Wir haben bei dieser Gelegenheit noch eine Oper zu erwähnen, welche den gleichen Stoff behandelt und ungefähr 40 Jahre vor Gounod erschien. Es ist dies Poliuto von Donizetti, der für Adolphe Nourrit geschrieben war. Er hatte mit seinem Werk viele Schwierigkeiten zu durchkämpfen. In Italien verweigerte die Censurbehörde die Aufführung mit dem Bemerken, daß Kalenderheilige nicht dramatisiert werden dürften. In Frankreich hatte er mehr Glück. Scribe formte das Textbuch um, und betitelte es „Les Martyrs". Am 10. April 1840 wurde die Oper in der Rue Peletier gegeben. Bis zum Erscheinen des Gounodschen Polyeuct hielt sich Donizetti, freilich mit großen Zwischenräumen und dann auch nur für besondere Sänger (z. B. Tamberlick) auf dem Repertoir.

Tribut von Zamora.

Das letzte große Opernwerk des Meisters (sofern sich nicht in seinem Nachlasse noch eine Überraschung vorfinden sollte, was indessen bei dem gern gestillten Ehrgeiz und bei einer kleinen Schwäche von Eitelkeit, die in Gounods Charakter wurzelten, nicht wohl anzunehmen ist) krönt nicht sein Schaffen. Im Gegenteil, es ist eher ein Rückschritt. Man nimmt an, und zwar mit Unrecht, der Komponist wollte einmal recht einfach erscheinen. Aber erstens ist der Stoff zu einer großen Oper hierzu nicht angethan, und zweitens würde sich Gounod wohl sehr gehütet haben, im Hinblick auf die pompösen Opern Meyerbeers mit ihren künstlerischen und pekuniären Erfolgen, diesen nachstehen zu wollen. Schon in Polyeuct machte sich ein Manko von musikalischer Erfindung geltend, in dem „Tribut von Zamora" tritt dies noch deutlicher hervor, und zwar nicht aus Absicht, wie Freunde zu seinen Gunsten behaupten, sondern aus Mangel an schöpferischen Ideen.

Was wäre wohl für ein vernünftiger Grund vorhanden, solche zu vermeiden, wenn sie einmal da sind. Die von selbst auftretende Inspiration läßt sich nicht zurückhalten, geschweige denn verringern. Und ehrlich gesprochen, welcher Künstler — auf welchem Gebiete es auch sei — würde sein Licht gern unter den Scheffel stellen wollen!

Zwei Marksteine begrenzen scharf die Bühnenthätigkeit von Gounod. Sein Erstlingswerk „Sappho" war der Zeit voraus, und die Schlußoper „Tribut von Zamora" stand weit zurück. Wären sie in umgekehrter Reihe geschaffen, wäre es natürlich, nur mit dem großen Unterschiede, daß man dann dem jungen Komponisten gar keine Aussichten auf dem Gebiete der Oper gemacht haben würde.

Das Textbuch stammt aus der Feder der Herren Brésil und Dennery, (Brésil ist bekannt als Librettist der Oper „Si j'etais roi“ von Adam) und hatte seine Schicksale gehabt. Halanzier, der Direktor der großen Oper, sympathisierte sich für den Stoff und glaubte als musikalischen Illustrator in Verdi seinen Mann gefunden zu haben. Derselbe schien auch geneigt, den Stoff zu komponieren, nur knüpfte er die Bedingung daran, daß er das Textbuch als ausschließlicher Besitzer für den Preis von 4000 Frank erwerben wolle. Dem Mitarbeiter Dennery war dies Gebot zu niedrig, er willigte nicht in den Verkauf des Buches. Nun wandte man sich an Gounod, der nicht ablehnte und die Arbeit alsbald in Angriff nahm. Er war gezwungen, möglichst schnell zu komponieren, denn bei dem großen Mangel an zugkräftigen Novitäten wurde von den Theaterdirektoren eine Geschwindigkeit verlangt, die es eben unmöglich machte, gereifte Kunstwerke hervorzubringen.

Im Jahre 1879 war die Oper in großen Zügen fertig, und der Komponist hatte die Absicht, sie während der Proben zu beendigen, ein Unterfangen, welches ebenso oberflächlich wie künstlerisch handwerksmäßig war.

Der Nachfolger Halanziers, Herr Vaucorbeil, fand dann auch in der vorliegenden Oper nur einen musikalischen Neubau vor, der flüchtig aufgeführt mit einem jähen Einsturze drohte!

Auch der Baumeister teilte diese Gefühle, und erklärte in einem Briefe vom 18. September 1879, daß er gesonnen sei, das Werk zurückzuziehen, um es sorgfältiger zu prüfen, und in der Instrumentation reicher zu illustrieren. Wie muß diese erste Arbeit gewesen sein!

Vaucorbeil gewährte in einem sehr schmeichelhaften Schreiben seinem werten Freunde die begründete Bitte und Gounod hatte nun bis zu Anfang des Jahres 1881 Zeit und Muße, sein Werk zu rekonstruieren. Indessen Flickarbeit taugt nie etwas, sie hält nicht, und zeigt die alten Schäden bald wieder!

Die Oper beginnt in echt Gounodscher Färbung. Er liebt seine Gedanken in Form einer Fuge zu komplizieren. Mit einem solchen Satze stattete er das Präludium aus. Wir werden auf einen freien Platz der alten spanischen Stadt Oviedo geführt; ein buntes Leben und Treiben entfaltet sich vor unseren Augen. Xaima, eine junge Waise, ist die Braut eines tapferen spanischen Soldaten. Ihre Gefährtinnen und ihr Geliebter Manuel bringen

ihr Blumensträußchen, und feiern die Verlobung nach der bei diesen Gelegenheiten üblichen Opernschablone. Kriegerische Fanfaren ertönen von ferne. Schrecken und Angst befallen die Fröhlichen. Die wilden Horden der Araber dringen in die Stadt ein, um von den Spaniern, die von ihnen in der Schlacht bei Zamora geschlagen worden waren, den jährlichen Tribut zu fordern. Derselbe besteht in der Auslieferung von zwanzig herrlichen Jungfrauen, die als „Tribut von Zamora" von den Arabern heimgeführt werden. Dieselben hatten seiner Zeit die Spanier in wilder Schlacht besiegt, und als Kontribution war ihnen besagter Tribut auferlegt worden. Ben Saïd fordert von den Spaniern für den Kalifen von Cordova die festgesetzte Anzahl von Jungfrauen. Diese weigern sich, und besonders ist es Xaima, die früher unter den Zamorensern gelebt, in der Schlacht von Zamora ihren Vater verloren, und die Entführung ihrer Mutter durch die Sieger mit angesehen hat, welche sich wiedersetzt. Die Araber lassen sich jedoch durch nichts bewegen, und vor allen ist es Ben Saïd, der auf Erfüllung besteht. In ihm ist der Gedanke erwacht, die schöne Xaima für sich allein zu gewinnen. Die Auslosung beginnt, und es ist nicht schwer zu erraten, das Xaimas Nummer auch gezogen wird. Große Bestürzung unter den Spaniern und Verzweiflung des Verlobten Manuel.

Während Xaima mit den Jungfrauen fortgeführt wird, fallen die Spanier mit der Nationalhymne als Finale ein.

Der zweite Akt spielt in Cordova, wo die Araber, lüstern auf die Jungfrauen, den schönen Tribut erwarten.

Um die Handlung nicht allzuschnell vorwärts zu bringen, verkürzt uns Hadjar, der Bruder von Ben Saïd, die Zeit durch ein Lied, welches öfters von Hermosa unterbrochen wird. Dieselbe ist eine gefangene Spanierin; schon lange weilt sie in Zamora, ihr Geist ist umnachtet, man hält sie für närrisch.

Diese Figur, welche Gounod mit besonderer Hingabe musikalisch ausgestattet hat, ist eigentlich undenkbar. Daß sie als Geisteskranke unter dem Schutze des Korans steht, ist für uns heutzutage sehr gleichgültig. Eine der 114 Suren desselben gebietet nämlich für die Geistesgestörten nicht allein eine besondere schonende Behandlung, sondern sogar eine gewisse Heilighaltung. In der Opernsprache gelangt dies à la Busch zum Ausdruck:

„Der Närrische sei heilig hier,
Im anderen Falle fluch ich Dir."

Hiernach darf man sich den Heiligen der Herren Araber gegenüber keine Schmeichelei gestatten, sondern muß sich mit dem bekannten Ausspruche begnügen, daß es wunderliche Heilige giebt. Mit großem Pomp und musikalischem Lärm hält Ben Saïd seinen Einzug. Es ist dies eine Nummer, welche Gounod mit dem ganzen élan französischer Mache geschrieben hat. Trotzdem begegnen wir ihr aber nie wie ihrem Gegenstück „festlicher Einzug der Königin von Saba" in den Konzertprogramms.

Manuel, welcher die Schwäche und Neigung aller Tenoristen besitzt, sich zu verkleiden, ist dem Zuge als maurischer Soldat gefolgt, um in der Nähe seiner geliebten Xaima sein zu können. Ihn erkennt Hadjar, den er mal das Leben gerettet hat, wieder. Dieser wird in sein Unglück eingeweiht, und Hadjar will ihm nach Möglichkeit beistehen.

Zunächst giebt er ihm Geld, reichlich Geld, um bei dem Verkauf der Mädchen mitbieten zu können. Doch leider hat er sich recht bald ausgegeben, denn die Schönheit seiner Braut steigt bedeutend im Wert, und die Spanierin wird derartig hoch ausgeboten, daß Manuel die Waffen streckt und zusehen muß, wie Ben Saïd das Mädchen erringt. Mit den Motiven des Einzugsmarsches schließt das bilderreiche zweite Finale.

Man kann sich hier nicht eines Gedankens enthalten, der den Textdichtern vielleicht von großem Vorteil gewesen wäre, und zwar nicht von der Seite des Tragischen, sondern des Komischen. Entweder hätte sich Manuel oder Xaima närrisch stellen sollen, wodurch nach den Thesen des Koran eine Schadloshaltung zugesichert wäre. Dies hätte in verschiedener Weise komisch ausgearbeitet werden können. Man sieht hieraus wieder, wie schwer es oft ist, das Ernste vom Lächerlichen fern zu halten.

Der dritte Akt entfaltet im Harem ein großes Ballett, welches Ben Saïd der neu erworbenen Xaima vorführen läßt.

Der Harem ist in diesem Sinne und zu Gunsten des Balletts als internationales Tanzeldorado betrachtet. Spanierinnen, Italienerinnen, Giechinnen, Türkinnen und sonstige Nationalitäten wirbeln in rauschenden Charaktertänzen durcheinander.

Hadjar führt seinen Freund und Lebensretter bei seinem Bruder Ben Saïd ein, und trägt ihm die flehentliche Bitte Manuels, seine Braut Xaima freizugeben, vor. Jedoch vergeblich. Ben Saïd will sich von Xaima nicht trennen. Nun kann sich Manuel nicht länger halten. Er zieht sein Schwert, dringt

auf den Nebenbuhler ein, und wer weiß, ob nicht die Oper in diesem entscheidenden und schönen Augenblicke ihr Ende gefunden hätte, wenn sich nicht Xaima plötzlich zwischen die Kämpfenden gestürzt, und Ben Saïd mit einem Sprunge aus dem Fenster gedroht hätte. Unter diesem zwingenden Grunde giebt Ben Saïd nach, verzeiht seinem Rivalen, und schenkt ihm sogar die Freiheit.

Das Finale bildet das große von echt dramatischer Spannung getragene Duett zwischen Xaima und Hermosa. Letztere erzählt dem jungen Mädchen die Begebenheiten des Schlachttages von Zamora. Sie singt jenes spanische Kriegslied (in Frankreich spanische Marseillaise genannt), welches die Kämpfenden begeistern sollte.

Xaima lauscht mit Begierde ihren Worten, immer größer wird ihre Aufmerksamkeit, die Erinnerung tritt stärker vor ihr Auge, sie stimmt mit in die Erzählung ein, und ergänzt solche durch Einzelheiten. Hierdurch wird der Geist von Hermosa für kurze Zeit gelichtet, sie findet sich wieder, und sinkt mit dem freudigen Aufschrei „Himmel, meine Tochter" der Xaima in die Arme. Dieses Finale ist von großer Schönheit und Gounod hat es reich musikalisch ausgestattet; er hielt es für den Glanzpunkt seiner Oper.

Hermosa und Verdis Azuzena sind nicht allein dem Lokalton der beiden Opern nach Landsmänninnen, sondern auch musikalische Verwandte. Weshalb nun gerade Hermosa die Mutter der Xaima ist, bleibt für die Oper völlig nebensächlich.

Der letzte Akt spielt bei schönem Mondscheineffekt in den duftenden Gärten Ben Saïds. Manuel hat sich eingeschlichen, er kann es nicht ertragen, daß seine Braut die Geliebte eines anderen werden soll. Er will erst sie, und dann sich selbst töten. Hermosa tritt dazwischen, und hat den merkwürdig vernünftigen Gedanken (wie sie sich überhaupt auffallenderweise hierdurch vor den übrigen auszeichnet) ihn von seinem Vorhaben abzuhalten. Sie macht schließlich den letzten Versuch und bittet Ben Saïd, Xaima freizugeben. Doch der Araber ist unerbittlich, er befiehlt, daß Manuel unverzüglich nach Oviedo zurückkehre, während Xaima bei ihm in Cordova bleibt. Hermosa ist kurz entschlossen, sie ergreift den Dolch Manuels und ersticht Ben Saïd. Manuel und Xaima sind nun frei, Gott segnend, eilen sie von dannen, während undankbarerweise die Schwiegermutter zurückgelassen wird. Dieselbe ist nach den Gesetzen des Koran unantastbar.

Die Handlung des Stückes ist ziemlich plump aufgebaut, und giebt ein Zeugnis von dem damaligen Mangel an guten Textbüchern in Frankreich. Auch anderswo, z. B. in Deutschland, soll dies häufiger als gerade erwünscht ist, vorkommen. Für das Auge giebt es genug Buntscheckiges, für das Ohr genug Geräusch, aber die Logik, und der gute musikalische Geschmack gehen leer aus.

Gounod gab sich alle Mühe, seine Muse zu des Parnasses Höhen zu führen. Unterwegs muß er aber andere Gedanken bekommen haben, gestrauchelt ist er zwar nicht, aber verlaufen hat er sich. Hier und da scheint er einem Italiener begegnet zu sein, der ihn melodisch freundlich angelächelt hat, und dessen Fußspuren er nachging.

Am 1. April 1881 fand in der großen Oper die erste Aufführung des Werkes statt. Die Hauptpartien waren in den Händen von Hermosa (Mlle Krauß), Xaima (Mlle Daram), Ben Saïd (Lassalle), Hadjar (Melchissédec), Manuel (Sellier).

Fräulein Krauß errang in der großen, dramatischen Scene des dritten Aktes, die sie mit hinreißender Verve darstellte, einen bedeutenden Erfolg. Immer wieder und wieder mußte sie vor den Vorhang, und Gounod, welcher persönlich dirigierte, reichte ihr vom Orchester die Hand auf die Bühne. Durch diesen kleinen Coup wurde der Enthusiasmus noch mehr entfesselt.

Indessen augenblickliche Wallungen vergehen bald wieder, und machen nachher um so stärker einer größeren Besonnenheit Platz.

Eine Wiederaufnahme der Oper im März 1885 erzielte keinen besseren Erfolg. In Wien wurde die Oper im Jahre 1883 mit der unvergleichlichen Pauline Lucca als Hermosa gegeben.

Hätte der Tribut von Zamora jene Bestimmung, die ursprünglich Georgina Weldon dem Polyeuct durch einen Wurf ins Wasser zugedacht hatte, in Wirklichkeit erfahren, so hätte Gounod hierdurch dem rachsüchtigen Weib seinen besten Tribut, die Summe eines Rückschrittes für den englischen Aufenthalt, gezollt.

Der Tribut von Zamora verhält sich zu den anderen Werken Gounods, wie ein Öldruck zu seinem Ölbild.

Jener fällt augenblicklich, fast beleidigend, durch die gesuchte Schärfe der grellen Färbung in die Augen, man muß sich schnell abwenden, während dies durch den originalen Ausdruck seiner Form einen künstlerischen Wert ausübt, den man immer wieder gern auf sich einwirken läßt.

Geistliche Kompositionen, Intimes, Schluß.

Wir haben die umfassende Thätigkeit Gounods auf dem Gebiete der Oper in allen ihren Phasen kennen gelernt. Im Anfang seiner Laufbahn erwähnten wir seine kirchlichen Kompositionen, und haben jetzt noch nötig, über diese Kategorie im allgemeinen einige Worte zu sagen.

Die besten Kompositionen die zu religiösen Zwecken bestimmt waren, sind von Gounod nur für Gesang geschrieben. Es ist ihm hierbei der große Orchesterapparat genommen, den er sonst mit seinen glänzenden Farben anzuwenden pflegte, wodurch selbst die kleinste musikalische Arbeit den Zug eines dramatischen Lebens erhielt und sie für die Bühne fähiger als für die Kirche machte. Gounod war ein frommer und seiner Religion stark ergebener Katholik. Den Forderungen des Gottesdienstes entsprechend stellte er seine Kunst oft und gern zur Verfügung. Seinem Wesen nach war er mehr lyrisch als dramatisch veranlagt. Solches Können, also für die Kirchenmusik verwandt, hat größtenteils eine verweichlichte Musik hervorgerufen, die von einer gewissen durchgehenden Monotonie nicht frei ist.

Dieses dürfte auch der Grund sein, daß selbst seine beiden größeren Oratorien sich nicht einer solchen Beliebtheit erfreuen, wie sie der Meister sich wohl gewünscht hätte.

Das erste von diesen betitelt sich „La Rédemption“ (die Erlösung). Gounod ist hierbei Dichter und Komponist in einer Person. Seine religiösen Neigungen befähigten ihn zum Textverfasser, seine früheren Studien und teilweise auch die Folgen des Umgangs seiner Zeit mit Lacordaire in Rom, sowie eine genaue Kenntnis der lateinischen Sprache kamen ihm hierbei zu gute. Mit einem gewaltigen Stimmen- und Orchesteraufwand ist dieses Oratorium aufgeputzt. 24 Chöre, 33 Recitative, so-

wie Soli u. s. w. bis zu den gekünsteltesten Quartetten, ferner verschiedene Orchestersätze von polyphonem Stil bilden die musikalische Ausstattung.

Die ersten Spuren der Dichtung und Komposition führen uns in die Jahre 1867 und 1868 zurück, wo Gounod sich in Italien bei seinem Freunde, dem berühmten Maler Hebert, befand. Derselbe war damals Direktor der französischen Akademie in Rom. Die Stadt der Päbste, die kirchliche Roma erweckte in dem Phantasten den befreienden Trieb seines von religiösen Anschauungen übervollen Herzens. In Tönen mußte er sich Erleichterung schaffen. Lange Zeit jedoch verging, bevor die profane Öffentlichkeit dieses musikalischen Glaubensbekenntnisses teilhaftig werden konnte. Im Jahre 1882 wurde „La Rédemption“ auf einem großen Musikfeste in Birmingham zum erstenmale aufgeführt. Das Vorspiel führt uns in das Chaos der Welten ein. Das unbestimmte Durcheinander, was noch nicht durch die Macht der Schöpfung zu einem geregelten Sein gefügt ist, wallt auf und nieder. Aus den Tönen, die hier nur als ein unverständliches Geräusch aufzufassen sind, dringt nach und nach die Stimme, das Ausdrucksmittel unseres Fühlens hervor. Doch Menschenstimmen sind es nicht, Chorgesang der Engel dringt zur Erde nieder. Das Oratorium ist in drei Teile gegliedert, von denen jeder eine kurze Überschrift resp. Inhaltsangabe vom Verfasser erhalten hat.

Der erste Satz umfaßt das Leiden und den Tod Jesu, und betitelt sich „Le Calvaire“. Das in Form eines instrumentalen Marsches gehaltene Musikstück mit einem sich anschließenden Frauenchor bildet den Hauptbestandteil. Nach der Kreuzigung kniet Maria nieder, an der Schädelstätte steigen ihre inbrünstigen Gebete zu Gott empor. Es folgt eine musikalische Malerei von dem Tode des Herrn, und zum Schluß die Anbetung des Kreuzes.

2. Satz. „Von der Auferstehung bis zur Himmelfahrt.“ Ein Chor feiert die Auferstehung Christi. Der Engel naht sich den Frauen und fragt: was sucht ihr unter den Toten einen Lebenden? In den mannigfaltigsten Figurationen und musikalischen Geweben ist die Orchesterstimmung behandelt. Eine eigentümliche Denkart wird hier in der Tonmalerei entwickelt, ein ewiges Hin und Her, ein sich Entfernen und wieder Nahen. Zu den Worten „Er ist erstanden“ vereinigen sich sämtliche Stimmen und Instrumente zu einem Accorde. Die

göttliche Macht feiert ihren unbestrittenen Sieg, triumphierend erhebt sie sich über alles. Der Schmerz des Todes, das Erschütternste, was es für uns Menschen auf Erden giebt, ist gebrochen.

3. Satz. Verbreitung des Christentums durch die Mission der Apostel, „La Pentecôte“. Es ist ein schwieriges Musikstück, dem noch schwierigere Gedanken unterlegt sind. Sofern das irdische Leben geläutert wird, und jenen Punkt erreicht, welcher uns in wahrer Verleugnung unserer eigenen Person, den bis jetzt nur ideal gedachten Stand in allgemeiner Brüderlichkeit, Friede und Liebe auch in Wirklichkeit giebt, dann wird für die Menschen die Erlösung kommen. Ein großer Hymnus feiert diesen Gedanken, dessen Verwirklichung, solange es Menschen giebt, wohl nie eintreten wird. Eine Verherrlichung der heiligen Dreieinigkeit krönt als Finale das Ganze.

Paris lernte dieses Werk erst zwei Jahre nach seiner ersten Aufführung, also erst im Jahre 1884 kennen. Es wurde im Trocadero gespielt mit Faure und Mdme Albani, jener berühmten Sängerin, die speziell auf dem Gebiete des Oratoriengesanges reiche und wohlverdiente Lorbeeren geerntet hatte.

Das zweite größere kirchliche Werk betitelt sich Mors et Vita. Im großen und ganzen enthält es nicht so viele Schönheiten wie „La Rédemption“. Weite Strecken von Langeweile machen sich hier noch bemerkbarer als in dem vorigen Werke. Dieses dürfte hauptsächlich der Grund sein, weshalb beide Oratorien nicht einen Weg in das Ausland genommen haben. Gounod hatte sich vier Themen gestellt, die er zur musikalischen Grundlage der Ideen machen wollte:

1. Furcht vor der göttlichen Gerechtigkeit mit ihrer Züchtigung.
2. Aus übervollem Herzen fließen die Thränen der Traurigkeit.
3. Die Seligkeit der Überglücklichen.
4. Auferstehung der Toten.

Diese vier Motive sind in die drei Abteilungen 1. Mors, 2. Judicium, 3. Vita eingeteilt. Als hervorragendste Nummer ist aus dem zweiten Abschnitt das Auftreten des weltlichen Richters zu bezeichnen. Das herrliche Motiv sämtlicher Streichinstrumente unisono erinnert an die gleiche Verwendung in Meyerbeers Afrikanerin. Jener Beifall, den diese Episode in der Konzertaufführung hervorrief, ist nur dem des dritten Aktes von Margarete ebenbürtig an die Seite zu stellen.

Gounod hatte sich bei der Bezeichnung Mors et Vita anstatt umgekehrt Vita et mors, wie es folgerichtig wäre, von der Anschauung leiten lassen, daß das menschliche Existieren hier auf Erden den Schrecken und Qualen des Todes entspräche, während nach der Vollbringung unseres irdischen Seins das Seelenleben in einer besseren anderen Welt begänne.

Auch dieses Werk erlebte seine erste Aufführung in England. Im Jahre 1885 wurde es in Birmingham aufgeführt. Aus den Gründen, welche vom Weldon-Prozeß her noch maßgebend waren, dirigierte Gounod nicht. Er hütete sich wohl, englischen Boden zu betreten. Hans Richter leitete das Werk. Große Freunde ernster und klassischer Musik sind die Engländer. Ihr Grundwesen, das bekannte Phlegma, läßt sie über manche öde, monotone Stelle hinwegsehen, und es muß bei ihnen schon arg zugehen, bis das Maß der Langeweile voll wird. England ist das Land der Oratorien, neuere Komponisten mit solchen Werken finden dort am ehesten Anklang. Aber auch Namen unserer Alten wie Händel, Spohr und Mendelssohn fehlen nicht auf dem Programm.

Im März 1886 wurde Mors et Vita zum erstenmale in Trocadero in Paris mit Faure und Frl. Krauß unter Gounods persönlicher Leitung gegeben.

Einst hatte er sich über die Größenverhältnisse des von den Herren Davioud und Bourdais erbauten Trocadero-Saales dahin geäußert, daß diese Dimensionen maßgebend für die französische Kompositionsweise sein würden. Das Solo würde vollständig vom Chor verdrängt, und das zierlich Anmutige einem Großartigen zum Opfer fallen. Diese Meinung konnte er nun an sich selbst praktisch erproben. Jedenfalls hatte er für eine sehr starke Besetzung Sorge getragen.

Um diesen beiden Werken eine äußere glänzende Bedeutung zu geben, widmete er „La Rédemption“ der Königin von England und Mors et Vita dem Pabst Leo XIII. Zuerst erschienen die Werke in Partitur bei Novello in London.

Um möglichst genau das Schaffen von Gounod auf dem Gebiete der Kirchenmusik klar zu legen, geben wir nachstehend die in diese Kategorie fallenden namhafteren Kompositionen in chronologischer Reihenfolge mit ihren Aufführungsdaten:

Agnus Dei, am 29. Oktober 1838 in Paris, St. Roche.

Messe, am 1. Mai 1841 in Paris, St. Louis des français.

Requiem, am 2. November 1843 in Wien, Karlskirche.

Sanctus Benedictus } 1852.
Ave verum

La messe aux Orphéonistes 1853.

L'ange et Tobie, Oratorium 1854 in Lyon.

La messe de Sainte Cécile, am 29. November 1855 in Paris, St. Eustache.

La messe du sacré coeur, November 1876 in Paris, St. Eustache.

Die beiden letzteren Werke erfreuten sich einer sehr günstigen Aufnahme und fanden öftere Wiederholungen. Während der ersten Aufführung der Cecilienmesse hatte sich Gounods erster musikalischer Lehrer Poirson in St. Eustache eingeschlichen, um, hinter einem Pfeiler verborgen, der Komposition seines Schülers zu lauschen, welcher ihn so oft dadurch geärgert hatte, daß er die Übungshefte mit allem anderen, nur nicht mit Noten, bemalte. Tilmond dirigierte das Orchester, während Gounod die Chöre leitete. Die gesamte Presse sprach sich sehr günstig aus und selbst Scudo, der eifrigste Gegner Gounods ließ ihm diesmal sein Recht wiederfahren. Später folgte Notre-Dame mit den Aufführungen.

In der Messe du sacré coeur ereignete sich für Gounod ein Vorfall, wie wir ihn schon bei einer Aufführung von Romeo und Julia erwähnt haben. Er mußte persönlich gesanglich mit eingreifen und führte das Benediktus aus. Diese Komposition wurde am 4. November 1879 am Tage des heiligen Carl in Antwerpen mit stürmischem Beifall aufgenommen, und infolgedessen bei der Municipalbehörde der Antrag gestellt, daß nach dem Komponisten in Antwerpen eine Straße benannt werde. An ähnlichen Werken, die indessen nicht auf einer dementsprechenden Höhe standen, folgten

Hymne à Saint Augustin, im Jahre 1885.

Messe de Pâques, am 25. März 1885.

Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc, im Juli 1887 in Reims. (Ging mit einem ganzen Instrumentenmagazin von Trompeten, Posaunen und Harfen in Scene.)

Communion des Saints.

Der anderen kleineren Kompositionen, die in dieses Fach schlagen, und vielfach nur im Manuskript vorhanden sind, sei hierbei nicht gedacht. Es waren Gelegenheitskompositionen, Er=

findungen des freien Augenblicks, den er mit der Freude seines musikalischen Gefühls auszuschmücken suchte.

Die beiden Messen Sainte Cécile (1855) und Sacré Coeur (1876) bezeichnen die Hauptepoche des musikalischen Schaffens; in diesem zwanzigjährigen Zeitraume entwickelte Gounod die ganze Fülle seines Genies.

Von weiteren Gelegenheitskompositionen seien noch erwähnt:

A la frontière, Kantate, 8. August 1870 in der Oper.

Le memorare du Soldat, Mai 1875 in der Oper (zum Besten der Hinterbliebenen aus dem Kriegsjahre).

La liberté éclairant le monde, Festgesang zur Centenarfeier der Unabhängigskeitserklärung der vereinigten Staaten, 1876 in der Oper.

Jésus sur la mer de Tiberiade, Psalm, 1877 im Chatelet-Theater.

Vive la france, Hymne zur Feier der Weltausstellung 1878 (für Militärmusik eingerichtet von Sellenick).

Zur Beerdigungsfeierlichkeit von Halévy (gest. 17/3. 1862) hatten Gounod, Bazin, Victor Massé und Julius Cohen für einen Grabgesang je eine Strophe komponiert.

Gounods geistliche Lieder sind enthalten in zwei Bänden

1. Band 50 religiöse Stücke,

2. Band 152 Choräle (Sammlung von Bachs Chorälen).

Ferner existiert eine sehr große Anzahl kirchlicher Gesänge, wie Introitus, Offertorium, Elevationen, Motetten, Kommunionen, Kyrie, Te Deum, Hymnen, Ave verum, Pater noster, Litanei, Vesper u. s. w.

Aber nicht allein auf diesem Gebiete war das Schaffen Gounods groß, auch für den Konzertsaal hat er manches schöne Lied geschrieben, teils mit Orchester-, teils mit Klavierbegleitung, welch letzteren er eine große Aufmerksamkeit widmete. Das Klavier läßt die Stimme beim Vortrag mehr zur Geltung kommen, hörte man ihn oft sagen, und viele Kompositionen für Gesang sind nur mit Klavierbegleitung erschienen. Oft verfaßte er sich die Texte selbst, oder traf seine Wahl aus Gedichten von Béranger, Lamartine, Hugo, Musset, Tourneux, Banville, Augier, Legouvé, Gautier u. a. m.

Vier Hefte, die uns in reicher Fülle (zusammen 80 Kompositionen) dieses Genre übergeben, wurden in Frankreich seiner Zeit viel gekauft.

Während seines Aufenthalts in England ist eine Sammlung von 20 Melodien entstanden. Dieselben entsprechen jedoch an Wert nicht seinen früheren Kompositionen. Der schwere englische Nebel war keine gesunde Luft für die lächelnden, zarten Kinder der französischen Muse.

Diese Kollektion ist bei Lemoine erschienen. Der sonstige Verleger Gounods, bei dem auch die Mehrzahl seiner Werke erschienen ist, war indessen Choudens. Bei Lebeau wurden viele kirchliche Werke und jene berühmte „La Sérénade“, bei Heugel das weltbekannte Ave Maria-Präludium von Bach verlegt. Beide Herausgeber hatten mit diesen Perlen einen wahren Schatz entdeckt.

Bei Heugel ist ferner, was wohl ziemlich unbekannt geblieben sein dürfte, eine Schule für Cornet à piston erschienen. Der Verleger Lebeau bewahrt sorgfältig ein kleines Heftchen mit Bemerkungen von der Hand Gounods auf. Es enthält Entwüfe, welche dieser skizziert hat. Seine Notenschrift war eine überaus feste und korrekte, Verbesserungen und Rasuren kamen nie vor. Das Auge hatte seine Freude bei einer solchen zierlichen Sauberkeit.

Zuerst hatte der Komponist mit seinen Werken bei den Herren Verlegern kein Glück. Die Partituren von Sappho, Odysseus und La Nonne sanglante wurden auf Kosten seines Schwiegervaters Zimmermann gedruckt, gingen aber später in den Verlag von Choudens über.

Schriftstellerisch war Gounod hier und da thätig. Viele kleine geistreiche Arbeiten legen hiervon Zeugnis ab. Ein größeres Werk hat er über Mozarts Don Juan der Nachwelt überlassen. Mit einer erstaunlichen Genauigkeit geht er auf jede Note dieses Kunstwerks ein, und offenbart uns diese Tonschönheit in Worten. Gewandt und entsprechend weiß er sich auszudrücken. Auch für die Tempi, für das Orchester, Kapellmeister und nicht zum mindesten für die Sänger giebt er hier und da Winke, welche nicht unbeachtet bleiben dürften. Mozart, dieser herrliche, frische liebenswürdige Genius, der Rafael der Musik, war sein Vorbild, war sein Gott. Es giebt wohl selten eine Schrift, welche ein Kunstwerk so haarklein analysiert.

Öfters hatte auch Gounod zum Vorteil der Kirchenchöre in Paris bei der Akademie und dem Senate vorteilhafte Vorschläge eingebracht, die, sofern sie nicht mit allzugroßen Geldkosten verknüpft waren, auch unbeanstandet angenommen wurden. Er war stets für die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik

interessiert, und Frankreich ist ihm hierfür zu großem Danke verpflichtet.

Sein Haus war von einer vornehmen Einfachheit. Kunstschätze sammelte er im Laufe der Jahre viele. Originalgemälde von Ingres, Puvis de Chavannes, Statuetten von Carpeaux und Guilleaume, Glasmalereien mit Scenen aus der biblischen Geschichte schmückten sein Heim. Auch sind einige gute Porträts von der Hand seines Vaters sorgfältig aufbewahrt. Eine reiche Bibliothek an musikalischen Werken — er hatte seiner Zeit die bedeutende Sammlung seines Schwiegervaters Zimmermann übernommen — und epochemachenden Schriften aus dem großen internationalen Markte der Litteratur stand ihm zur Verfügung.

Donnerstags war für die Fremden Empfangstag, während seine Freunde täglich bei ihm das Recht der Gastfreundschaft genießen konnten. Es war ein erfreulicher Anblick, den Künstler in seinem Arbeitszimmer im schwarzen Sammetjaket mit seinen Getreuen plaudernd zu finden. Er sprach gern und wählte dabei vornehmlich formenvolle Ausdrücke. Unter der Platte seines Arbeitstisches, welcher in einer Fensternische stand, war ein kleines Pianino angebracht, und es genügte nur ein Druck, um dessen Klaviatur freizugeben. Er benutzte es bei seinen Kompositionen, um sich gleich von deren Wirkungen zu überzeugen.

Im Hintergrunde an der Längswand seines Arbeitszimmers stand eine prächtige Orgel, geschmückt mit einem aus Elfenbein geschnitzten Christuskopf, die dem Künstler in manchen Stunden zur freien Improvisation diente. In seinem lauschigen Heim, fern von dem Getriebe der Welt, unabhängig von den Kabalen der Bühne, schuf Gounod in Tönen was sein Herz und seine Seele inspirierte. Neben dieser himmelhohen Poesie fand sich als greifbare prosaische Wirklichkeit die Tabakspfeife von Gounod. Er war ein leidenschaftlicher Raucher und bediente sich einer einfachen Holzpfeife.

Geehrt war er von seinen Landsleuten mit jenem Eifer, welchen sie allen großen Geistern, mögen sie sich auf irgend einem Gebiete auszeichnen, entgegen zu bringen pflegen. In diesem Kult verehrt der Franzose sich selbst, indem er sich mit dem Gegenstande seiner Ovation identifiziert.

Zu den äußeren Ehren Gounods gehört seine Charge als Kommandeur der Ehrenlegion. Jedermann, der die Bedeutung einer solchen Auszeichnung kennt, und gerade bei den Franzosen

ist sie doppelt wert und hochangesehen — vielleicht geschätzter als in jedem anderen Lande — wird den gerechten Stolz des Trägers dieses bekannten Kreuzes zu würdigen wissen.

Von Krankheiten dürfte Gounod im Laufe seines Lebens frei geblieben sein. Nur beim herannahenden Alter machte sich wohl eine Abspannung, eine Nervenschwäche geltend, die auch wohl der Grund gewesen sein mag, weshalb sich der Komponist von größeren Arbeiten fernhalten mußte. Seit dem Tribut von Zamora ist von Gounod nichts Hervorragendes mehr in die Öffentlichkeit gedrungen.

Eine Spanne von ungefähr 12 Jahren ist ein unausgefüllter Raum in der letzten Epoche des Künstlers. Auf strengen Rat seiner Ärzte mußte er sich von allen Aufregungen fernhalten, selbst nicht einmal zu viel Musik durfte er treiben, da ihn diese oft zu Thränen rührte. Die Sensibilität seiner Nerven war bis zum höchsten Grade gesteigert.

In dieser großen Pause lebte er sich, seiner Familie und seinen Schülern, respektive seinen Kindern, mit welchem Namen er seine älteren Schüler, die sich nun inzwischen selbst einen Ruf und Namen in der Musikgeschichte gemacht hatten, zu bezeichnen pflegte. Als Kinder, nicht als Rivalen betrachtete er sie. Eine innige Freundschaft verband ihn mit seinem Schüler, dem bedeutendsten Interpreten der neufranzösischen Schule mit Camille Saint-Saëns. Was Liszt und Berlioz als Programmmusik in ihren Anfängen nur versucht, das suchte St. Saëns zu einem wirklichen musikalischen Gemälde zu gestalten. Hierzu trat, freilich mit gewisser Einschränkung, jener sich steigernde, süßlich-harmonische Reiz, dessen Schöpfer unstreitig Gounod war. Was St. Saëns an quellender Üppigkeit nach Seite der sinnlichen Melodie fehlte, das ersetzte er durch einen starken dramatischen Zug, der Gounod eben nicht in solchem Maße gelang.

Nennen wir noch die Namen seiner Lieblingsschüler: Bizet, Délibes, Guirand und Massenet, sie alle haben redlich dazu beigetragen, den Glanz der französischen Musik in der letzten Hälfte unseres Jahrhunderts aufrecht zu halten. Sie alle werden fast in gleicher Weise wie ihr greiser Meister verehrt.

Die Urteile der Presse über seine Werke pflegte er nicht zu sammeln. Was von ihm geschrieben war, stand unabänderlich fest vor seinem Kunstsinn. Zu dieser Maxime dürfte er durch einige eingeholte Urteile über etliche Nummern des Faust

vor der Aufführung gekommen sein. Gerade die Scenen, welche später den reichsten Anklang fanden, und den Namen ihres Komponisten in alle Welt trugen, die sollten gestrichen werden. Grausame Forderung für seine Lieblinge! Eine Schönheit verbannen, weil sie ermüden könnte? Nimmermehr, Gounod war taub gegen alle diese Vorschläge und die Erfahrung und sein Kunstgeschmack haben zur Evidenz bewiesen, wie Recht er hatte. Auch bekämpfte er eifrig den Standpunkt, daß ein Kunstwerk nicht allein für seine Zeit geschrieben sein solle. Aus diesem Grunde schon war er für fremde Ratschläge nicht gut zugänglich, denn, was heute nicht gefiel, konnte in einiger Zeit den Beifall der Menge haben. Er vertrat darin die Rob. Schumannsche Ansicht, daß die verschiedenen Zeitalter auch verschieden hören.

Auf die Interviewer war er besonders schlecht zu sprechen. Er konnte sie nicht ausstehen.

Es war für ihn unsympathisch, sich über seine privaten Verhältnisse ausforschen zu lassen. Für die Welt konnte es gleich sein, wieviel Miete er bezahle, was er gern äße und was sonst seine Gewohnheiten wären. Für die Kunst sei es ebenso gleichgültig, ob er stehend, sitzend oder liegend komponiere.

Gounod pflegte eifrig die Lektüre. Mit allen wissenswerten Erscheinungen auf dem Gebiete des Schönen machte er sich bekannt. Sein Kunstsinn für das Ideale, welcher auch in fast allen seinen Schöpfungen den beredetsten Ausdruck gefunden hat, wurde in hohem Grade gebildet. Religiösen Werken brachte er sein größtes Interesse entgegen. Für ihn waren sie der unerschöpfliche Born eines Forschens nach dem Höchsten, an der Hand solcher Führer wie z. B. Hoené Wronski suchte er Fragen zu lösen, die nicht allein auf philosophischem Gebiet lagen. Eindringen wollte er tief in eine unbekannte Gedankenwelt, das verschleierte Bild von Sais sollte sich seinem forschenden Blick in vollem Glanz und unbestrittener Wahrheit zeigen, den Nebel des Mystischen wollte er zerteilen.

Angeregt war dieser grübelnde Zug durch seinen Aufenthalt, den er als Jüngling, wo sein Gemüt ganz besonders den bestechenden Äußerlichkeiten der Kirche zugänglich war, in Rom gehabt hatte. Aus dieser Zeit stammt auch seine Neigung zur Kirchenmusik. Den Stil Palestrinas suchte er sich eigen zu machen, was er im Geheimen über die Gottheit grübelte, suchte er in Tönen auszusprechen. An dieser Stelle sei es nochmals

hervorgehoben, um auftauchenden Gerüchten zu begegnen, daß er niemals die Weihen empfangen hat, wohl aber mehr als einmal auf dem Punkte stand, sich dem Dienste der Kirche als ausübender Geistlicher zu widmen. Als Mensch war er bestrickend liebenswürdig und von großer Geselligkeit, der nicht ein Zug ins Fröhliche fehlte, was bei seinem sonst nur nach dem Ernste gerichteten Wesen auffallend ist. Sarkastisch oder gar beißend wurde er nie, wodurch er eine ebenso glänzende wie ungemein seltene Ausnahme unter den Tonheroen macht.

Einen Teil der schönen Jahreszeit pflegte Gounod in früheren Jahren in Ostende zuzubringen. In letzter Zeit hatte er sich St. Cloud als Sommeraufenthaltsort gewählt. Hier war es auch, wo er am Montag, den 16. Oktober 1893, in den Nachmittagsstunden mit dem Organisten des Ortes, Couturan, über die Aufführung seines Requiems im nächsten Winter sprach. Er selbst sang ihm einige Stellen vor. Plötzlich hielt er inne, erblaßte und brach zusammen. Ein partieller Schlaganfall hatte ihn getroffen. Nur wenige Tage noch lebte er, ohne indessen seine Besinnung wieder erlangt zu haben. Am Mittwoch, den 18. Oktober 1893, $6^1/_2$ Uhr morgens verschied er nach kurzem Todeskampf. So war er mit einem Sang auf den Lippen und die Partitur in der Hand, seinem leuchtenden Vorbilde Mozart gleich, aus dem Leben gegangen. In den letzten Tagen vor seinem Ende hatte er sich eingehend mit dem neuen Werke „Phryné“ von St. Saëns beschäftigt. Die Durchsicht desselben hatte ihm große Freude bereitet.

Die Leiche wurde nach Paris in sein trautes Heim Place Malesherbes 20 überführt. Auf dem geräumigen Hofe war ein mächtiger Katafalk errichtet, der von einem hohen schwarzen, mit Sternen geschmückten Baldachin überspannt wurde. Hier hielt Van den Bruell, der Geistliche des Kirchspiels Saint François de Sales, den Trauergottesdienst ab.

Am Freitag, den 27. Oktober 1893, bewegte sich dann der Kondukt nach der Madeleinekirche. Frankreich ehrte seinen großen Toten dadurch, daß es die Beisetzungsfeierlichkeiten auf Staatskosten geschehen ließ. Infanterie und Kavallerie hatten die Straßen, welche der Zug passieren mußte, abgesperrt und erwiesen ihm militärische Ehren. Die nächsten Leidtragenden waren Madame Gounod geb. Zimmermann, Jean Gounod sein Sohn, der sich der Malerei gewidmet hat, und Gounods Schwager

Baron de Lassus Saint-Geniès. Das wissenschaftliche Frankreich war vertreten durch den Unterrichtsminister Poincaré, Ambroise Thomas, Direktor des Konservatoriums, Victorien Sardou, Präsident der Genossenschaft der Dichter und Komponisten, Gerôme, Präsident der schönen Künste, außerdem noch viele Notabilitäten der Kunst und des Adels.

Die Theater hatten ihre Direktoren entsendet, die Herren Bertrand, Carvalho und Gailhard waren im Zuge.

Zwei große Wagen und einige zwanzig Tragbahren mußten die Kränze, Kronen und Blumenspenden, die Fülle der Tuberosen und Veilchen von Parma überführen. Die Königin von England hatte einen prächtigen Blumenschmuck niederlegen lassen, ebenso das Ehepaar Patti-Nicolini eine geschmackvolle Lyra, und schließlich nicht zu vergessen die Wiener Hofoper, die immer mit Gounod in gutem Konnex gestanden hat, einen Kranz. Als der Zug den Kreuzgang der Madeleine betrat, intonierte St. Saëns auf der Orgel eine Frei-Improvisation, die er mit Themen aus Rédemption und Mors et vita illustrierte. Dann segnete der Abbé Le Rebours die Leiche ein. Eine Messe ohne Orgelbegleitung — es war dies ein besonderer Wunsch des Verstorbenen — von dem Organisten der Madeleine Gabriel Fauré vortrefflich vorbereitet, folgte. Die Soli hatten die Herren Auguez von der Oper und Mannière von der komischen Oper übernommen. Als Postludium beschloß ein Orgelvortrag von Théodre Dubois die erhebende kirchliche Feierlichkeit.

Die Vertreter der Wissenschaft sprachen noch einige Worte an dem Sarge, der inzwischen nach der Vorhalle der Madeleine getragen worden. Wie Gounod einst an der Bahre von Berlioz am 11. März 1868 auf dem Kirchhof Montmartre Abschied nahm, so widmete heute St. Saëns seinem verstorbenen, greisen Freunde einen herzigen, warm empfundenen Nachruf. Die Leiche wurde nach dem Kirchhof von Auteuil überführt, wo die Familien Gounod und Pigny eine gemeinschaftliche Grabstätte haben. Es ist dies ein einfaches, im griechischen Stile gehaltenes Erbbegräbnis mit Raum für zwölf Personen. Gounod fand neben seinen beiden Schwagern Pigny und Zimmermann, und neben seinem Enkel Aufstellung.

Nachgelassene Werke dürften kaum vorhanden sein. Ende der siebziger Jahre trug er sich mit dem Entwurf Abälard und Heloise, welcher den Kampf der inneren Überzeugung gegen die

Vorschriften der Kirche behandeln sollte. Später wurde der Titel in Meister Peter umgeändert; Louis Gallet hatte den Text geschrieben. Da man jedoch überall an dem Stoff Anstoß nahm, so soll Gounod die Musik, um sie nicht unbenutzt zu lassen, zu einer Orchester-Suite verarbeitet haben.

Von der Komposition einer Oper Francesca di Rimini hatte er schon früher zu Gunsten des Polyeuct Abstand genommen. Dagegen ist vielleicht eine Partitur von Georges Daudin — nach dem gleichnamigen Molièrschen Stück — vorhanden. Der Meister beschäftigte sich eingehend im Jahre 1874 und noch später mit dieser Komposition. Aufgeführt wurde eine solche Oper niemals.

Gounod vereinigte bei sich in guter Harmonie die Eigenschaften eines Mannes, Philosophen und Künstlers, die durch sein Herz, Seele und Geist beredten Ausdruck fanden.

Wir sehen in seinen gesamten Werken ein echtes und rechtes Schaffen nach Wahrheit, seine Person trat hierbei zurück, nur seine Gedanken waren bestrebt, sich mit dem Kunstwerk identisch zu stellen. Selbstverleugnung war ihm das Höchste im Leben. Kunst und Musik wetteiferten in seinem Herzen. Wohin ihn auch immer seine Phantasie in das Land der Träume trug, wir fühlen stets seinen Pulsschlag, der oft, die Grenzen überflutend, bis zu einer an Überschwenglichkeit streifenden Leidenschaft steigt. Was er im Herzen empfunden, hat er auch sofort im Geist erfunden. Die weite Ebene der Ideale suchte sein Genius zu durchbahnen; bis zum Endziele, daß er sich als den Gipfel der Kunst vorstellte, wollte er dringen. Mehr als die Welt liebte er seine Kunst, diese wird ihm dafür ein Restchen von Unsterblichkeit verleihen.

Für Gounod paßt wie für keinen anderen das Gluckſche Wort: „Man muß einzig den Fortschritt der Kunst zum Ziele haben.“

Daten der ersten Aufführungen 2c. von Gounodschen Opern.

16. April 1851, Sappho in dreiaktiger Form.
18. Juni 1852, Odysseus (5 Akte). Théâtre français.
18. Oktober 1854, Die blutige Nonne.
15. Januar 1858, Le Médecin malgré lui. Théâtre lyrique.
26. Juli 1858, Sappho in zweiaktiger Form.
19. März 1859, Faust. Théâtre lyrique.
18. Februar 1860, Philémon und Baucis. Théâtre lyrique.
2. August 1860, La Colombe (in Baden-Baden).
28. Februar 1862, Königin von Saba. Große Oper.
30. Oktober 1862, Faust im neuen Théâtre lyrique als Eröffnungsvorstellung.
19. März 1864, Mireille. Théâtre lyrique.
7. Juni 1866, La Colombe. Salle Favart.
27. April 1867, Romeo und Julia. Théâtre lyrique.
3. März 1869, Faust in der großen Oper.
27. November 1872, Les deux reines. Salle Ventadour.
8. November 1873, Jeanne d'Arc. Gaité-Théâtre.
16. Mai 1876, Philémon und Baucis in zweiaktiger Form. Opéra comique.
5. April 1877, Cinq-Mars. Salle Favart.
7. Oktober 1878, Polyeucte. Große Oper.
1. April 1881, Tribut von Zamora. Große Oper.
2. April 1884, Sappho in vieraktiger Form.
15. Oktober 1887, Romeo und Julia. Chatelet-Théâtre eröffnet.
4. November 1887, 500. Aufführung von Faust.
28. November 1888, Romeo und Julia in der großen Oper.
14. Dezember 1894, 1000. Aufführung von Faust in Paris.

Inhaltsverzeichnis.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Voß, Paul

Charles Gounod ein Lebensbild

Leipzig 1895